

مصاحف الأمويين

نظرة تاريخية في المخطوطات القرآنية المبكّرة

فرنسـوا ديـروش

ترجـمة: د. حسام صبري

مصاحف الأمويين

نظرة تاريخية في المخطوطات القرآنية المبكّرة

فرنسوا ديروش

ترجمة: د. حسام صبري



مركز نهوض
للدراسات والبحوث

الكتاب: مصاحف الأمويين (نظرة تاريخية في المخطوطات القرآنية المبكرة)
المؤلف: فرنسوا ديروش
المترجم: حسام صبري
الناشر: مركز نهوض للدراسات والبحوث
الطبعة: الأولى ٢٠٢٣ بيروت ـ لبنان

الكويت ـ لبنان
البريد الإلكتروني: info@nohoudh-center.com

الفهرسة أثناء النشر - إعداد مركز نهوض للدراسات والبحوث

ديروش، فرنسوا.
مصاحف الأمويين (نظرة تاريخية في المخطوطات القرآنية المبكرة)./ تأليف: فرنسوا ديروش، ترجمة: حسام صبري.

(٣٢٠)ص، ١٧×٢٤سم.

ISBN: 978 - 614 - 470 - 061 - 7

١. مصاحف الأمويين. ٢. المخطوطات القرآنية. ٣. الخط العربي. ٤. الكوديكولوجيا.
أ. صبري، حسام (مترجم). ب. العنوان.

هذا الكتاب هو الترجمة العربية الحصرية المأذون بها من الناشر لكتاب:
Qur'ans of the Umayyads: A First Overview
François Déroche

الفهرس

تقديم مركز نهوض للدراسات والبحوث

عُنيت كتب علوم القرآن بتاريخ المصحف الشريف، جمعًا وتدوينًا وتنقيطًا وإعجامًا ورسمًا، وأفرد بعض المصنفين القدامى كتبًا خاصَّة تتناول جمع المصحف وحيثيات تدوينه ونشره في الأمصار. كما أورد علماء القراءات والرسم القرآني ملاحظاتٍ قيِّمة حول تطوُّر خطوط كتابة المصحف، وما وقع من اختلافٍ في بعض اختيارات النسَّاخ في رسم الحروف. إلَّا أن ضياع قدرٍ كبيرٍ من المخطوطات الأولى قد حجب الدارسين عن متابعة التطوُّر الحاصل في مخطوطات المصاحف، باستثناء ملاحظاتٍ متناثرة أوردها العلماء الأوائل. أما في الدراسات الغربية، فقد شهدت بواكير الدراسات الاستشراقية تجنّيًا كبيرًا في حقّ الدراسات القرآنية عمومًا، وإهمالًا كبيرًا لدراسة المخطوطات القرآنية، وذلك نتيجة التجربة اليهودية-المسيحية مع الكتاب المقدَّس، الذي يُظهر تاريخه من الانقطاعات والتحولات والتغيّرات ما يدفع الباحثين إلى الجزم بضياع نسخته الأصلية الإلهية وانحراف كَلِمِه عن مواضعه. وهكذا دأب المستشرقون الأوائل على التشكيك في وجود نسخٍ دقيقة محفوظة من المصحف الشريف تعود إلى القرن الأول الهجري، مما دفع بعضهم إلى افتراضاتٍ متسرِّعة تقول بوجود فجواتٍ تاريخية سابقة على تدوين المصحف الشريف.

أما اليوم، فإن توافر المخطوطات وتطوُّر آليات دراسة عُمر المخطوطات وعلم تطوُّر الخطوط قد سمح للدارسين بتقديم تاريخٍ أوفى وأكثر دقَّة، يستند إلى الوثائق المادية المبكِّرة. وأولى نتائج هذا البحث هي تقرير الحفظ الإلهي للنص القرآني كما تنزَّل على صاحب الرسالة عليه أفضل الصلاة والتسليم.

إلَّا أن البحث التاريخي الذي يجريه مؤلِّف هذا الكتاب لا يقف عند هذه الحقيقة المعلومة لكل مسلم، بل يأخذنا في رحلة مشوِّقة في تاريخ المخطوطات القرآنية المبكِّرة، التي تعود إلى العصر الأموي، وربما إلى ما قبله، فيدرس أساليب الكتابة، وإعجام الحروف، واختلاف شكل الحروف بحسب الأقاليم وأعراف النسَّاخ. كما

يستقرئ من المخطوطات الأولى أنواع المواد المستعملة، من أحبار وأصباغ وأوراق وما شاكلها، وتطوُّر فنون الكتابة جيلًا بعد جيل.

وهـذا الكتـاب الماتـع، والمفيد للباحثين فـي علوم القرآن وعلـوم المخطوطات القديمة، يأتي من أحد ألمع أساتذة علوم المخطوطات القرآنية وعلوم الكتابة القديمة عمومًا، وهو فرنسـوا ديروش، أسـتاذ كرسي دراسـة «تاريخ النص القرآني ونقله» في الكوليج دي فرانس، والذي حمله شغفه البحثيُّ بهذه المخطوطات إلى جولة واسعة في مكتبات أوروبا وإسطنبول وصنعاء وغيرها.

ويعقد المؤلف مقارَنات بين العديد من المخطوطات القرآنية المبكِّرة، وما مرَّ بها مـن تغييـراتٍ كبيـرةٍ فـي حقبة زمنيـة وجيزة، مـن قبيل الأسـلوب المتَّبع فـي إخراج الصفحـة وتسـطيرها وزخرفتها، وكذلك الخط المسـتخدَم في كتابـة النص القرآني، فضلًا عن إعداد المادة التي يُكتَب النصُّ عليها من رَقٍّ أو كاغدٍ وغيرهما. وبالإضافة إلـى هذا، أفرَد بالتحليل بعضَ أهم المخطوطات المبكِّرة، مثل المصحف الباريسـي الذي تناوله في فصل مسـتقل، مؤكدًا -بمختلف أسـاليب التحليل التاريخي والنظر في أوراقه والأسلوب الخطي الذي كُتب به- نسبتَه إلى العصر الأموي، وأنه من أقدم المخطوطات القرآنية.

وقد جاءت ترجمة هذا الكتاب ترجمة متخصِّصة على يد الدكتور حسام صبري، عضـو هيئـة التدريس بقسـم الدراسـات الإسـلامية باللغـة الإنجليزية بكليـة اللغات والترجمة، جامعة الأزهر، لتقدِّم النصَّ بحلَّة بهيَّة وعبارة دقيقة، وتثريه بهوامش تزيد النص الأصلي جلاءً وغنًى.

يأتي هذا الكتاب في سـياق عناية مركز نهوض للدراسـات والبحوث باستكشـاف المناهـج البحثية الجديدة في حقل الدراسـات الإسـلامية والتاريخية، ورفد المكتبة العربيـة بالإصـدارات البارزة في حقول الدراسـات الغربية، التي تسـتثمر التقاطعات بين العلوم الاجتماعية والدراسات الشرعية، وقد أصدر المركز في هذا السياق جملةً مـن الإصـدارات، منها: كتاب «إعادة اكتشـاف التراث الإسـلامي: كيف غيرت ثقافة الطباعـة والتحقيـق عالَمنا الفكري؟» لأحمد الشمسـي، وكتـاب «أنثروبولوجيا الفقه

الإسلامي: التعليم والأخلاق والاجتهاد الفقهي في الأزهر» لآريا نكيسا، وكتاب **«قال رسول الله: شرح الحديث في ألف عام»** لجويل بليشر، وغيرها. كما يأتي إصدار هذا الكتاب ضمن عناية مركز نهوض بالدراسات القرآنية، حيث سيصدر المركز ترجمةً متخصصةً لكتاب **«مرجع أكسفورد في الدراسات القرآنية»** (٢٠٢٠م)، بإشراف وتحرير الأستاذين مصطفى شاه ومحمد عبد الحليم.

مقدمة المترجم

لقد انفرد القرآن الكريم عن سائر الكتب السماوية بتعهّدٍ ربانيٍّ ووعدٍ إلهيٍّ بحفظه من الضياع والنسيان، والزيادة والنقصان، والتحريف والبهتان. فكان أن امتاز الوحي المحمَّدي بعناية مزدوجة جمعت له الحفظَ في الصدور والتحرير في السطور، تتناقله الأجيال على مرِّ العصور، كابرًا عن كابر، وخلفًا عن سلف، كتابًا ربَّانيًّا لا سِفْرًا بشريًّا، وحيًا سماويًّا وقرآنا عربيًّا فُصّلت آياته في كتابٍ مسطور ورقٍّ منشور.

ومن تجليات العناية الربانية وبراهينها المادية تلك المخطوطات القرآنية التي تقف شاهدةً على أصالة النص السماوي وصدق البلاغ النبوي في أن هذا الكتاب محفوظٌ بحفظ الله له لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، تنزيل من حكيم حميد. واليوم بعد مرور القرون، تطالعنا الأوساط الأكاديمية من آنٍ إلى آخر بعددٍ من الشواهد المخطوطة تضاهي المصاحف الموجودة، وتميط اللثام عن أدلة مادية لِقِطع قرآنية تعود لفجر الديانة الإسلامية، لتشهد بلسان الحال على صدق المقال: فهذا كتابنا ينطق بالحقّ، ولو كان من عند غير الله لوجدوا فيه اختلافًا كثيرًا.

وتتجلّى أهمية تلك المخطوطات في دحض شبهات، ودفع فريات، ونصب براهين ساطعات على صدق ما أتى به التراث من مرويات. أما الشبهات، فقد قوّضت هذه المخطوطات نظرياتٍ استشراقيةً راحت تشكّك في الرواية الإسلامية، وحمل لواءها كتاباتٌ تنقيحيةٌ لا تقيم للمصادر التراثية وزنًا ولا تقبل لها قولًا، يزعم أصحابُها أن القرآن قد كُتب بعد قرابة قرنَيْن من الزمان من ظهور الإسلام، وأن الروايات التاريخية هي محض نتاج أدبي تخيّلي لا صلة له بواقع تاريخي، فما النص القرآني إلَّا من وَضْع الجماعة الدينية بعد انقضاء عهد النبي ﷺ بل في العصر الأموي. فرية تناقلوها، ودعوى باطلة روَّجوها، محض أباطيل لا ينهض عليها دليل، تتهاوى أمام هذا السيل العارم من الرُّقوق القرآنية، ولعل آخرها ما اكتُشف في

العاصمة اليمنية، ومن قبلها قطعة قرآنية محفوظة في المكتبة البريطانية، أظهرت نتائج التحليل الكربوني أنها مكتوبة في القرن الأول من هجرة النبي ﷺ.

ولهذا شاهدٌ في الكتاب الذي بين أيدينا؛ إذ يقول الباحث الفرنسي المتخصّص في دراسة المخطوط القرآني، فرنسوا ديروش (François Déroche): «تتضح أهمية هذه المصاحف في الوقوف على حال القرآن في مرحلة مبكِّرة. كما أن الأدلة التي تمدّنا بها حول الجمع المبكِّر للنص القرآني تساعد في وضع حدٍّ للجدل الذي بدأته المدرسة الفكرية المغالية في النقد والتشكيك» (ص٥٣-٥٤). ويعود في موضع آخر فيقول:

«وعند مقارنة الأدلَّة التي تقدِّمها هذه المصاحف المبكِّرة بما نقله لنا التراث الإسلامي عن تدوين القرآن يثبت لدينا اشتمال هذه الأخبار قطعًا على أساس تاريخي وجوهر حقيقي -وخاصةً في حالة المصحف الباريسي- يؤكِّد انتقال نص متوافق مع النص الرسمي» (ص٢٤٥).

وفي هذا برهانٌ جليٌّ على دور المخطوطات في إثبات صدق ما في تراثنا الإسلامي من مرويات. ولعل هذا يتجلَّى فيما ظهر فيها من خواص الرسم والقراءات، وجاء مطابقًا لما ذكره الأوَّلون وأودعوه المصنفات. وإننا إذ ننظر في هذه المصاحف المخطوطة طلبًا لشواهد ملموسة، فإننا بهذا نحيي سُنَّة الأوَّلين ومنهج السابقين، فهذا الإمام أبو عمرو الداني يقول في **مُحكَمه**:

«وقد تأمَّلتُ مصاحفنا القديمة التي كُتبت في زمان الغازي بن قيس، صاحب نافع بن أبي نعيم، وراوية مالك بن أنس، فوجدت جميع ذلك مثبتًا فيها مُقيَّدًا على حسب ما أُثبت، وهيئة ما يُقيَّد في مصاحف أهل المدينة، وكذلك رأيتُ ذلك في سائر المصاحف العراقية والشامية ونقاطهم على ذلك إلى اليوم وكذلك نقاط أهل مكَّة»[1].

---

(١) الداني، **المحكم في نقط المصاحف**، تحقيق: عزة حسن، دمشق: دار الفكر، الطبعة الثانية، ١٤٠٧هـ ص٨.

وسيرًا على المنهج نفسِه، ونسجًا على المنوال ذاته، يقول علم الدين السخاوي: «فإني كشفت المصاحف القديمة التي يُوثَق برسمِها وتشهد الحال بصرف العناية إليها... وكذا رأيتها في المصحف الشامي»[٢]. وقال أبو شامة الدمشقي: «وكذا رأيته أنا في مصحف عندنا بدمشق، هو الآن بجامعها بمشهد علي بن الحسين، يغلب على الظن أنه المصحف الذي وجَّهه عثمان رضي الله عنه إلى الشام، ورأيته كذلك في غيره من مصاحف الشام العتيقة»[٣]. فهذا –وغيره كثير– خيرُ دليل على هذه السُّنة التي سنَّها الأوَّلون وسار على خطاهم اللاحقون.

وقد تُعزز المصاحف المخطوطة عبر أمثلة منظورة رواياتٍ في الرسم غير مشهورة، كما في زيادة الألف في كلمة «شيء» في غير موضع الكهف مما تعارف عليه العلماء من توسط ألف بين الشين والياء. وهي زيادة عند البعض غير معتبرة على نحو ما قرَّره الشاطبي في العقيلة[٤]:

في الكهف شِينُ لِشأيْءٍ بعده ألفٌ　　　وقولُ في كلِّ شيءٍ ليسَ مُعْتَبَرا

بيد أن السخاوي يسوق شاهدًا على زيادة الألف من المصاحف القديمة، فيقول: «واعلمْ أن هذه الزيادةَ قد وقعت في مصاحف الصحابة بغير شكٍّ. ورأيتُ في المصحف الشامي مواضعَ بألفٍ ومواضعَ بغير ألفٍ، فمما رأيتُه فيه بالألف: في آل عمران: (هَلْ لَنَا مِنَ الْأَمْرِ مِنْ شَايْءٍ)»[٥].

ونجد عند فرنسوا ديروش في كتابه الذي بين أيدينا ما يؤيد كلام السخاوي عند تحليله لمخطوط المصحف الدمشقي، فنراه يقول:

---

(٢) السخاوي، الوسيلة إلى كشف العقيلة، تحقيق: محمد الإدريسي، الرياض: مكتبة الرشد، ٢٠٠٣م، ص٢٢١.

(٣) أبو داود الأندلسي، مختصر التبيين لهجاء التنزيل، المدينة المنورة: مجمع الملك فهد، ٢٠٠٢م، ج١، ص١٥٥.

(٤) الشاطبي، منظومة عقيلة أتراب القصائد في أسنى المقاصد، تحقيق: أيمن سويد، جدة: دار نور المكتبات، ٢٠٠١م، ص١٦.

(٥) السخاوي، الوسيلة إلى كشف العقيلة، ص٣١٦.

«وتجسد كلمة شيء حالة وسطًا في المصحف الدمشقي، فالطريقة القديمـة في الإملاء بإثبات الألف المتوسـطة تتكـرَّر بصورة كبيرة كما في الآيتَيْن الثانية والخمسين والرابعة والخمسين من سورة الأحزاب (فـي ظهـر الورقـة التاسـعة والثلاثيـن)، في حين تـرد بطريقـة الإملاء الحديـث في ظهـر الورقـة الأربعين مثلًا (في الآيتَيْن السادسـة عشـرة والسابعة عشرة من سورة سبأ)» (ص١٥٥).

ولعل مردّ هذه الزيادة مذهب العرب في إشباع الحركات؛ إذ كانت الكتابة تجري على لغة الإشـباع تارةً، وعلى غير الإشـباع تارةً أخرى[٦]. كذلك تبرز القيمة العلمية لهـذه المصاحـف المخطوطـة فـي الوقـوف على نمـاذج مرئيَّـة لتجريـد المصاحف العثمانية، ومحاكاتها واقع الكتابة العربية في تلك الحقبة الزمنية. فقد كُتبت الصُّحف فـي العصـر النبوي ومن بعده الراشـدي مجـردةً من أي علامة، مكتفية بسـواد القرآن علـى نحـو ما قرَّره الإمام الداني حين نقل لنا قول الأوزاعي: «سـمعتُ يحيى بن أبي كثيـر يقـول: كان القرآن مجردًا في المصاحف، فـأول ما أحدثوا فيها النقط على التاء واليـاء، وقالـوا: لا بـأس بـه، هو نـور له، ثم أحدثـوا فيها نقطًـا عند مُنتهـى الآي، ثم أحدثوا الفواتح والخواتم»[٧].

وقـد نقـل لنا التراث الإسـلامي قصـة الحفظ الموثَّـق والجهد الموفَّـق في ضبط النـص القرآنـي، فـإن المصحـف فـي الجمـع البكـري ومن بعـده العثمانـي خلا من علامات الإعجام إلى أن كثر الداخلون في الإسـلام، وفشـا اللحن على ألسنة الأنام، فاهتـدى الأئمَّـة الأعـلام إلى وضـع علاماتٍ لضبط الـكلام، ولأبي الأسـود الدؤلي فضلُ السـبق في هذا المقام، فسـار الناس على نقطه المدوّر بمداد أحمر، ثم جاء من بعـده الخليل فاسـتعمل شَـكْل الشِّـعر المأخـوذ من صـورة الحروف. وبالعـودة إلى المخطوطات القرآنية القديمة نجد هذه المراحل حاضرةً من جديد تعيد إلى الأذهان

(٦) المهـدوي، **هجـاء مصاحـف الأمصـار**، تحقيـق: حاتـم صالـح الضامـن، الدمـام: دار ابـن الجوزي، ١٤٣٠هـ، ص٦٥.

(٧) الداني، **المحكم في نقط المصاحف**، مرجع سابق، ص١٧.

ماضينـا التليد، ومـا مخطوطات صنعاء عنَّا ببعيد. من هنا تتجلَّى أهمية الكتاب الذي بين أيدينا لعَلَمٍ من أعلام دراسة المخطوطات، وخبيرٍ يُشار إليه بالبنان في سَبْر أغوار الرقوق والكنوز المخبآت.

إطلالة على «مصاحف الأمويين»

هـذا الكتـاب دراسـة وصفيـة تحليليـة حـرص فيهـا المؤلـف علـى تنـاول بعض المصاحف من الناحية الباليوغرافية (علم تطوُّر الخطوط القديمة) والكوديكولوجية (علم دراسـة المخطوطات) والجوانب الفنيـة، هدف من ورائها إلى طرح معلوماتٍ جديـدة وتصوراتٍ مُحدَثـة حول تاريخ المصحف في زمن الأمويين. وقد اشـتملت الدراسـة علـى مقدمة وخاتمة بينهما أربعة فصـولٍ كانت في الأصل أربع محاضراتٍ ألقاهـا فـي عـدد من المناسـبات. وصدَّر هـذه الدراسـة بمقدمة اسـتعرض فيها -في عجالـة- تاريـخ الاهتمـام بالتـراث القرآنـي المخطـوط، ودور علـم الباليوغرافيـا والكوديكولوجيـا في تقدير عُمـر المخطوطات القرآنية المبكِّرة، عبر تسـليط الضوء أولًا على تاريخ الخط العربي من خلال وصفٍ مقتضبٍ أورده النديم في **الفهرست** قـال فيـه: «فـأول الخطـوط العربية: الخـط المكي، وبعـده المدني، ثـم البصري، ثم الكوفـي؛ فأمـا المكي والمدني ففـي ألفاته تعويج إلى يمنة اليـد وأعلا الأصابع وفي شـكله انضجـاع يسـير»[8]. علـى أن المنهجية المعتمدة في نسبة بعـض المصاحف المخطوطـة إلـى الحقبـة الأمويـة تجمع فنونًا عـدَّة، فتوظِّف -إلى جانـب علم تطور الخطوط، ودراسـة المخطوط- علم الفيلولوجيا، وتاريخ الفن، والتحليل الكربوني المشعّ. ومراد المؤلف بتاريخ الفن دراسةُ الجوانب الفنية والزخرفية في المصاحف القديمة. ولا ينسى ديروش أن يؤكِّد على أن المنهجية الباليوغرافية تحبّذ وجود تطورٍ خطيٍّ تدريجـيٍّ بدلًا من القـول باختلاف الخـط تبعًا لاختلاف الأمصار. ثم يسـلِّط الضوء على الدور المتعاظم للتحليل الكربوني المشعّ مع التنبيه على ضرورة توخي الحذر في التعامل مع بعض نتائجه والحاجة إلى مطابقتها مع أدلَّة أخرى، وأن القول

(٨) النديم، **الفهرست**، تحقيق: رضا تجدد، طهران: د.ن، ١٩٧١م، ص٩.

الفصـل ينبغـي أن يكـون للمتخصّصيـن فـي الفيلولوجيـا أو المؤرخيـن أو المعنيين بدراسة تطور الخطوط.

ثـم يدلـف من هذه المقدمـة إلى **الفصل الأول** من الكتاب، الـذي اختار له عنوانًا يقابـل بالعربيـة: استنسـاخ القـرآن فـي بواكيـر الحقبة الأمويـة. وتناول فيه بالدراسـة «مخطوط باريسـينو بيتروبوليتانس» (Codex Parisino-petropolitanus) الذي عُثر عليـه فـي جامـع عمـرو بـن العـاص فـي الفسـطاط. وقد اخترتُ الإشـارة إلـى هذا المخطـوط بتعبيـر «المصحف الباريسـي» طلبًا للاختصار، وعلى سـبيل التغليب؛ إذ تتـوزَّع ورقاتـه على أربع مجموعات، أكبرهـا حجمًا المحفوظة فـي المكتبة الوطنية الفرنسية فـي باريس. وثمة مجموعـة أخرى في المكتبة الوطنية الروسـية، وثالثة في الفاتيـكان، ورابعة في لنـدن ضمن «مجموعة ناصر داوود خليلي للفن الإسـلامي». وأول ما يبرزُه ديروش من سماتٍ في هذا المصحف الباريسي أنه ثمرةُ عملٍ جماعيٍّ تتابـع علـى نسـخه خمسـة مـن الخطاطيـن، تفاوتـت إسـهامات كلٍّ منهم فـي رحلة النساخة. وقدَّر عدد ورقات المصحف الأصلي بنحو مئتي وعشر إلى مئتي وعشرين ورقةً استلزمت نحو سبعة عشر مترًا مربعًا من الرَّقّ. وشدَّد ديروش على أهمية الرسم القرآنـي في دراسـة الانتقال الخطي للنـص القرآني في العصر الأموي. ولاسـتجلاء خـواص الرسـم فـي هـذا المصحـف المخطوط، اتبـع منهجًـا مقارنًا أساسـه خمس مفـرداتٍ اعتمـد عليهـا في المقارنـة بين عدد مـن المخطوطات التـي ضمَّنها فصول كتابه. وكانت الكلمات التي اختارها أساسًـا للمقارنة هي: «عباد» و«عذاب» و«قال» و«آيـات» و«شـيء». واتضـح من تحليله لهـذه الكلمات في المخطوط الباريسـي أن النسَّـاخ لا يسـيرون علـى وتيـرة واحـدة فـي طريقـة الرسـم والإمـلاء، وأن الاختيار الشـخصي كان السـمة المهيمنة على طبيعة الرسـم في هذه المرحلة. تجلَّى ذلك في هيمنـة طريقـة أسـماها الإمـلاء الناقص، قصد بها إسـقاط الألف المتوسـطة في هذه الكلمـات، فـي مقابل طريقة أخـرى برزت في بعض الحالات، هي أسـلوب الإملاء الكامل حين عمد النسَّـاخ إلى تحسـين الرسـم، فأثبتوا الألف التي حذفها أسـلافهم. وخلَص من ذلك إلى أن النسَّاخ ينقلون من أصل مكتوب وَفْقَ إملاء ناقص، ظلَّ هو

المهيمن على كتابة المصاحف في الحقبة المبكِّرة. وقد تجلَّت في المصحف علاماتُ الفصل بين الآيات بصورة منتظمة بخلاف نُقط الإعجام التي ندر استخدامها. **وأقرَّ ديروش** بصعوبة تحديد تاريخ دقيق للمصحف الباريسي، لكنه قطعًا سابق على إصلاحات الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان، مما يعزز نسبته إلى الربع الثالث من القرن الأول الهجري، ليكون أحد الشواهد الأولى على كتابة المصحف في زمن الأمويين.

ثم يسعى إلى تقييم أعمَّ لانتقال النص القرآني في مصاحف أخرى مكتوبة بالخط الحجازي، فيأخذنا إلى **الفصل الثاني** من كتابه ليدرس عينةً أخرى من المصاحف المخطوطة: **أولها** مصحف في متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول يتألف من ست عشرة ورقةً برقم (ŞE 118)، وكان من قبل محفوظًا في الجامع الأموي في دمشق. **وثانيها** مخطوط آخر موجود في المكتبة البريطانية برقم (Or. 2165) عُثر عليه هو الآخر في جامع عمرو بن العاص في الفسطاط، شأنه في ذلك شأن المصحف الباريسي. أما **المصحف الثالث** الذي يسلِّط الضوء عليه بشكل تفصيلي فهو مخطوط المكتبة الوطنية الروسية (مارسيل ١٩). ولا يقتصر على هذه المصاحف، بل يتناول عددًا من المصاحف الأصغر حجمًا متبعًا الطريقة نفسها التي سار عليها في دراسة المصحف الباريسي، ومتخذًا من الكلمات الخمس أساسًا للمقارنة يستجلي بها خواص الرسم في هذه المصاحف، إلى جانب ما اشتملت عليه من فواصل بين الآيات. ولا يفوته أن يعرّج على «طُرْس صنعاء» الشهير الذي بحسب رأيه لم يحظَ حتى الآن بوصفٍ دقيقٍ من الناحية الكوديكولوجية، ويقرِّر أن الطرس مكتوب في النصف الثاني من القرن الأول الهجري، ومُحي في منتصف القرن الثاني على أقرب تقدير. ويُبرزُ مواطن الشَّبه بين هذه المصاحف في طريقة إخراج الصفحة، ويسلِّط الضوء على ظاهرة خلوها من الحواشي أو الهوامش دون سبب ظاهر، رغم أن هذه الهوامش سمةٌ عامةٌ في إخراج الكتاب. كما يعود ليؤكِّد من جديد على ظاهرة اشتراك أكثر من ناسخ في كتابة المصحف.

ولأن طريقة الإملاء هي إحدى الخصائص التي تُسهِم في تحديد ترتيبٍ زمنيٍّ للمصاحف، بل تُسهِم في فهم تاريخ النص نفسه على حدِّ قوله، يهتمّ ديروش بإبراز

مواطـن اختلاف الرسـم في هذه المصاحـف، ويثبت أنها قريبةٌ -على حدِّ قوله- مما نقلـه التـراث في شـأن اختـلاف مصاحف الأمصار. لكنه يعود سـريعًا ليتسـاءل: هل تجسـد هذه الاختلافـات مرحلة متأخرة من الانتقال النصي حين اسـتقرَّ العمَل على التمييـز بيـن «قـال» و«قل» وغيرهـا من الكلمـات عندما نحى النسَّـاخ نحو تحسـين الإملاء؟ ويتخذ من ذلك ذريعةً للقول بأن منشأ القراءات هو غياب علامات الإعجام والحـركات. ثـم يؤكِّـد أن هذه المصاحـف المخطوطة تلقي بظلالها على الأسباب التي تنقلها الرواية الإسـلامية حول أسباب الجمع العثماني من مخافة الاختلاف في المصحـف كمـا اختلفـت اليهـود والنصـارى، فـإن عدم الاهتمـام النسـبي بعلامات الإعجام في هذه المصاحف التي تناولها بالدراسة دليلٌ ينفي المخاوف التي أوردتها الروايـة التراثيـة. فرغـم أن النسَّـاخ كانوا على درايـة بعلامات الإعجام وشـرعوا في استخدامها قبـل زمـن الحجـاج، فإنهم لم يسـيروا على وتيـرة منتظمـة حيالها، ولم يستخدموها بصورة متسقة في مواضع تحتاج إليها لإزالة اللبس.

أما **الفصل الثالث** الذي خصَّصه للحديث عن تغيُّر شـكل المصحـف، فتناول فيه مصحفَيْن على جانب كبير من الأهمية، هما المصحف الدمشقي ومصحف الفسطاط الأمـوي. أمـا **المصحف الأول** فاشـتمل علـى ثمانٍ وسـبعين ورقةً من الـرَّق مكتوبة بطابع رأسـي اكتُشـفت في المسـجد الأموي في دمشـق قبل أن يسـتقرَّ بها المقام في متحـف الآثـار الإسـلامية والتركية في إسـطنبول (ŞE 321). وأمـا **المصحف الثاني** فـكان محفوظًـا في مجموعتَيْـن بأربعة أرقام فهرسـة مختلفة، هـي مجموعة المكتبة الوطنية الروسـية في سـانت بطرسبرغ مارسـيل ١١، ومارسـيل ١٣، ومارسيل ١٥، ومخطـوط المكتبة الوطنية الفرنسـية فـي باريس (Arabe 330 c). وتشـكِّل مجتمعة مصحـف الفسـطاط الأمـوي؛ إذ قـد عُثـر عليـه ضمن مخطوطـات جامـع عمرو في الفسـطاط. وأبرز سـمة في هذين المصحفَيْن هي الأسـلوب الزخرفي المتَّبع فيهما، مما يميزهما عن المصحف الباريسي ومخطوط المكتبة البريطانية والفئة الأولى من المصاحـف المكتوبـة بالخط الحجـازي بقَطْع الرُّبع. ولذا نجـده يطيل الحديث فيها ويفيـض فـي وصفهـا، وفي إبراز مواطن الشَّبه بينها وبين نقوش قبـة الصخرة وقصر

الحَيْر الغربي، مما يجعله يقطع بنسبة المصحفَيْن للحقبة الأموية. ولا يفوته أن يشير إلى احتمالية الاستعانة بمزخرفين محترفين من اليهود والمسيحيين. كما يُبرز اشتمال المصاحف على علامات الإعراب بمداد أحمر ربما أُضيفت في فترة لاحقة، ويسلّط الضوء على ظهور الهوامش بصورة واضحة، وانتظام فواصل الآيات واشتراك المصحفَيْن مع غيرهما من المصاحف المبكّرة في بعض الخصائص، ومنها عدم إدراج اسم السورة في الحالة الأصلية للمصحف. ويخلص من هذا الفصل إلى أن المصحف مع نهاية القرن الأول ومطلع القرن الثاني الهجري مرَّ بعدد من التغيرات، ولحقت به بعض التطورات من حيثُ تحسين الرسم والعناية بالمظهر الجمالي للمصحف، وتطور الخط نفسه بعد أن خضع القلم العربي لتجديد تامّ. ويتخذ من وجود خصائص مشتركة في خط الناسخين وفي عملية النساخة بوجه عام دليلًا على وجود ورش تعليمية أو دُور نساخة أخرجت لنا هذه المصاحف، وهو مدار الحديث في الفصل الرابع والأخير.

يتناول ديروش في **الفصل الرابع** من كتابه اثنين من المصاحف الفاخرة المكتوبة بقطع كامل: أحدهما محفوظ في مكتبة تشستر بيتي في دبلن، والآخر في دار المخطوطات في العاصمة اليمنية صنعاء برقم (20–33.1). أما مصحف دبلن فقدَّر المؤلف حجمه الأصلي بنحو أربعمئة وعشر ورقات استلزمت في إعدادها ثمانية وسبعين مترًا مربعًا من الرَّق. في حين أن المصحف الثاني الذي أسماه مصحف صنعاء الأموي يبلغ عدد ورقاته نحو ثلاثمئة وسبعين ورقةً احتاجت إلى تسعين مترًا مربعًا من الرَّقّ المصنوع من جلود الحيوان. ويسير ديروش في تحليل المصحفَيْن على ما سار عليه من قبل في دراسة رسم عدد من الكلمات ومدى وجود علامات الإعراب، وانتظام فواصل الآيات، ويركِّز مجددًا على الجوانب الفنية والأشكال الزخرفية. ويؤكِّد على تطور الرسم نحو طريقة الإملاء الكامل، ويجزم بأن المصحفَيْن متعاصران استنادًا إلى أوجه الشَّبه والتناظر بينهما، وأنهما مكتوبان في العقود الأولى من القرن الثامن الميلادي إبَّان الحكم الأموي في سياق رسمي. ويتحوَّل إلى نماذج أخرى مخطوطة قريبة من المصحفَيْن متبعًا المنهج نفسه في دراستها، ليخلص من

هذا كلّه إلى فرضية عن وجود دار نساخة تُخرج هذه المخطوطات، لكنه يعود فيقرِّر أنها فرضية بعيدة، ويقطع بوجود إشرافٍ رسميٍّ وتوجيهٍ من ولاة الأمر في كتابة المصاحف.

ثم يختم ديروش كتابَهُ بموجزٍ لأهم ما جاء فيه من خصائص أدت به إلى نسبة هذه المصاحف إلى الحقبة الأموية في ظل تطوُّر في طريقة الإملاء إلى صورة أشبهت المصاحف الحديثة. ويقسِّم الحكم الأموي إلى مرحلتَيْن: أولى لم تشهد قيودًا مفروضة من السلطة على طريقة تداول النص القرآني خلال العقود المبكِّرة، وأخرى لاحقة لإصلاحات عبد الملك بن مروان وما وقع من تعريبٍ للدواوين ومشروع الحجاج في ضبط المصاحف. وقد اتسمت هذه المرحلة الأخيرة باختفاء تدريجي للطابع الشخصي في النساخة، ليحلّ أسلوب خطي رسمي يلتزم به النسَّاخ على اختلاف مشاربهم يكون إيذانًا بهيمنة سمات عامَّة مشتركة تُعبِّر بطريقة رمزية عن وحدة الأُمَّة ووحدة كتابها المقدَّس.

ولا شكَّ أن كتاب ديروش مقدمة أوَّليَّة عن تاريخ المصاحف في الحقبة الأموية، والكتاب على أهميته وتأكيده في عدد من المواضع على صحَّة ما نقله التراث الإسلامي في الجمع المبكِّر للنص القرآني، ليدحض بذلك نظرية جون وانسبرو (John Wansbrough) عن ظهور القرآن بعد قرنَيْن من الزمان من مجيء الإسلام، إلَّا أنه لم يوافق الرواية التراثية على طول الخطّ؛ فأنكر وجود المقابلة في جمع القرآن في زمن عثمان بن عفان حين تولَّى زيد بن ثابت مقارنة النص الذي جمعه بما كُتب في صحيفة حفصة بنت عمر (فعرض المصحف عليه)[٩]. ورأى فيها مفارقة تاريخية، وأن المقابلة أُقحِمت في أخبار جمع القرآن للتأكيد على موافقة النص للأصل الذي أُخذ منه والبرهنة على استقراره. وشدَّد على أن توظيف المقابلة لم يظهر إلَّا بعد أن أحرزت دقَّة الرسم تقدمًا ملحوظًا، وبدأ التطور في أساليب النقل النصي. ورأى أن طريقة الإملاء الناقص التي اتَّسم بها الخط، وندرة الإعجام، وعدم

(٩) الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق: محمود شاكر وأحمد شاكر، القاهرة: دار المعارف، ٢٠٠٥م، ج١، ص٨١.

استعمال حركات الإعراب وعلامات الشكل، واتباع أسلوب الإملاء القديم، كانت السبب قطعًا في ظهور بعض القراءات القرآنية. على أن هذا لا يقلّل من قيمة الكتاب، وأهمية ما تضمَّنه من تحليل لظواهر الرسم والإملاء، وأشكال الزخرفة والتذهيب، وغيرها من الجوانب الأخرى، التي جاءت ردًّا من غير المسلمين على عدد من الشبهات، وإبطالًا لبعض الافتراءات، ودحضًا لما جاء به بعض أعلام الاستشراق من أمثال تيودور نولدكه (Theodor Nöldeke)؛ إذ ردَّ ديروش كلامَهُ في أن تقسيم الآيات القرآنية ليس سمةً مطردةً في النقل المبكّر للنص القرآني، واعتمد في إبطال هذا الكلام على واحدٍ من الشواهد الأولى المخطوطة، هو المصحف الباريسي المكتوب بالخط الحجازي في مطلع الحكم الأموي.

وعند هذا الحدّ أترك القارئ مع ترجمة الكتاب، لينعم بقراءةٍ أرجو لها أن تكون مُشوقةً بقدر ما كانت رحلة الترجمة ممتعةً لم يعكّر صفوها إلا خلو الكتاب من الصور التوضيحية في جوانب كثيرة أطال في وصفها -وبخاصةٍ تلك النواحي الجمالية والأشكال الزخرفية- كان الأجدر أن تكون مصحوبةً بشواهد منظورة ليسهل على القارئ متابعة الكاتب فيما يقوله، وإن أورد بعض الأشكال في ملحقٍ خاصٌ في نهاية الكتاب لكنها لم تكن قطعًا كافية، ولعل هذا تأكيدٌ على أن الكمال ليس من شأن الإنسان.

د. حسام صبري

عضو هيئة التدريس بقسم الدراسات الإسلامية باللغة الإنجليزية

كلية اللغات والترجمة - جامعة الأزهر

قائمة الأشكال

(الشكل ١١): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 13316/1)، الورقة الرابعة (وجه).

(الشكل ١٢): مخطوط دار المخطوطات بصنعاء، رقم (01–27.1)، الورقة الثالثة والعشرون (وجه). إعادة تركيب النص السفلي في طُرْس صنعاء من إعداد هدية غورتمان (Hadiya Gurtmann).

(الشكل ١٣): مخطوط المكتبة الوطنية الروسية في سانت بطرسبرغ، مارسيل ١٨/ ٢، الورقة الحادية والأربعون (ظهر).

(الشكل ١٤): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 3702 b)، رقم الورقة غير موضح.

(الشكل ١٥): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 9052)، الورقة الأولى (وجه).

(الشكل ١٦): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 12827/1)، الورقة الأولى (وجه).

(الشكل ١٧): مخطوط متحف الفن الإسلامي في القيروان، رقم (R 119)، الورقة الثالثة والعشرون (وجه).

(الشكل ١٨): مخطوط المكتبة الوطنية الروسية في سانت بطرسبرغ، مارسيل ٩، الورقة التاسعة والعشرون (ظهر).

(الشكل ١٩): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 321)، الورقة الأولى (ظهر).

(الشكل ٢٠): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 321)، الورقة التاسعة (وجه).

(الشكل ٢١): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 321)، الورقة الثالثة والأربعون (وجه).

(الشكل ٢٢): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 321)، الورقة السابعة والأربعون (وجه).

(الشكل ٢٣): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 321)، الورقة الرابعة والخمسون (وجه).

(الشكل ٢٤): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 321)، الورقة السابعة والخمسون (ظهر).

(الشكل ٢٥): مخطوط المكتبة الوطنية الروسية في سانت بطرسبرغ، مارسيل 13، الورقة الأولى (وجه).

(الشكل ٢٦): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 165)، الورقة الأولى (وجه).

(الشكل ٢٧): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 4321)، الورقة الأولى (وجه).

(الشكل ٢٨): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 3591)، الورقة الأولى (وجه).

(الشكل ٢٩): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 1186)، الورقة الأولى (وجه).

(الشكل ٣٠): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 63)، رقم الورقة غير موضح.

(الشكل ٣١): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 71)، رقم الورقة غير موضح.

(الشكل ٣٢): مخطوط المكتبة الوطنية الروسية في سانت بطرسبرغ، مارسيل ١٢، الورقة الثالثة (وجه).

(الشكل ٣٣): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 12903)، الورقة الأولى (وجه).

(الشكل ٣٤): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 4405a)، الورقة الثانية (ظهر).

(الشكل ٣٥): مخطوط مكتبة تشستر بيتي (Chester Beatty Library) في دبلن، رقم (Is 1404)، الورقة السابعة والخمسون (ظهر).

(الشكل ٣٦): مخطوط مكتبة تشستر بيتي في دبلن، رقم (Is 1404)، الورقة السبعون (وجه/ المجموعة الأولى)، نقلًا عن برنهارد مورتس (Bernhard Moritz) في كتابه **تطور الخط العربي** (Arabic palaeography)، (اللوحة ٢٤).

(الشكل ٣٧): مخطوط مكتبة تشستر بيتي في دبلن، رقم (Is 1404)، الورقة الرابعة والتسعون بعد المئة (ظهر/ المجموعة الثانية)، نقلًا عن مورتس في كتابه **تطور الخط العربي**، (اللوحة ٢٧).

(الشكل ٣٨): مخطوط دار الكتب بالقاهرة، بوسم مصاحف ٣٨٧، نقلًا عن مورتس في كتابه **تطور الخط العربي**، اللوحة ١٧.

(الشكل ٣٩): مخطوط بدار المخطوطات في صنعاء، برقم (01-29.2)، رقم الورقة غير موضح.

(الشكل ٤٠): كوبنهاغن، مجموعة ديفيد، الورقة ٢٦/ ٢٠٠٣. الصورة لبيرنيل كليمب (Pernille Klemp).

(الشكل ٤١): مخطوط متحف الفن الإسلامي في القيروان، رقم (R 38)، الورقة الثانية والعشرون بعد المئتين.

(الشكل ٤٢): مخطوط متحف الفن الإسلامي في القيروان، رقم (R 38)، رقم الورقة غير موضح.

(الشكل ٤٣): مخطوط متحف الفن الإسلامي في القيروان، رقم (R 38)، الورقة الثانية والثلاثون بعد المئة (ظهر)، والرسم للمؤلف.

(الشكل ٤٤): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 50)، الورقة الخامسة والثلاثون.

(الشكل ٤٥): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 80)، رقم الورقة غير موضح.

الأشكال (٧، ١٠، ١١، ١٤-١٧، ١٩-٢٤، ٢٦-٣١، ٣٣-٣٤، ٣٩، ٤١-٤٥) للمؤلف.

توطئة

يأتـي هـذا الكتـاب ثمـرة دعـوة وجَّهها إلـيَّ البروفيسـور ليـون بوسـكينز (Léon Buskens) لإلقـاء سلسـلة مـن أربـع نـدواتٍ في «مركز دراسـة الإسـلام والمجتمع بجامعـة ليـدن» (LUCIS, Leiden University Centre for the Study of Islam and Society)، وذلك حين كنت أستاذًا زائرًا لدى الجامعة في أبريل ٢٠١٠م. وأودُّ أن أتوجَّـه إليـه بخالـص الشـكر إذ أتاح لي هـذه الفرصة الرائعة لأخـوض أول تقييم حقيقـي لمـدى معرفتنا بتاريخ المصحف في العصر الأمـوي. كما أودُّ أن أعرب عن امتناني للبروفيسور جان جاست ويتكام (Jan Just Witkam) الذي يرجع له الفضل فـي إقامتي فـي ليدن وفيما أثمرته تلك الإقامة الرائعة. ويطيب لي أن أتوجَّه بالشـكر لكل مَن مدَّ يد العون طوال هذه السنوات وأتاح لي فرصة دراسة المخطوطات التي كانـت ضمـن مـا تحـت إدارتهـم مـن مجموعات، وعلـى رأسـهم محمـد الخُماري (صنعـاء)، ونـازان أولتشَـر (Nazan Ölçer) (إسـطنبول)، ومراد رَمّـاح (القيروان)، وأولغـا فاسـيليفا (Olga Vasilyeva) (سـانت بطرسـبرغ)، وإلـين رايـت (Elaine Wright) (دبلن)، علاوة على زميلتيّ في المكتبة الوطنية الفرنسـية (Bibliothèque Nationale de France): مـاري جينيفيـف غيسـدون (Marie-Geneviève-Guesdon)، وآنـي فيرناي نوري (Annie Vernay-Nouri). وقد تولَّت حنَّا ماسـون (Hannah Mason) مراجعةَ النسخة النهائية من هذا الكتاب بفضل الدعم الذي قدَّمه «مركز دراسة الإسلام والمجتمع بجامعة ليدن» ودار بريل؛ فخالص امتناني وتقديري لها.

وكثير من المعلومات التي استند إليها هذا الكتاب قد تحصَّلت عليه في إسطنبول حين قضيت بضع سـنواتٍ في دراسـة مجموعة المخطوطات المحفوظة في متحف الآثار الإسـلامية والتركيـة (Türk ve Islam Eserleri Müzesi)، بصفتي أول الأمر عضـوًا بالمعهـد الفرنسـي للدراسـات الأناضوليـة (Institut Français d'Études

(Anatoliennes، ثـم بمنحة من مؤسسـة ماكس فان برشـم Max van Berchem) (Foundation في جنيف، وإني ممتنٌّ أشـد الامتنان لكلتا المؤسسـتَيْن لِما قدَّماه لي مـن دعـم. وقـد تسـنَّى نشـر كثيرٍ مـن الصـور التوضيحيـة بفضـل مشـروع كورانيكا (Coranica) الفرنسـي-الألماني. أما الدراسة التي بين أيدينا، التي احتفظت بهيكلها الأوّلـي فـي أربع محاضـرات، فتركِّز على مجموعـة مختارة من المـواد وثيقة الصلة بعرض الاتجاهات الرئيسة والخطوط العريضة المميِّزة للحقبة الأموية وَفْقَ ما أرى. وتتنـوَّع الأدلَّة التـي اعتمدت عليها ما بين مخطوطات مكتملـة تقريبًا إلى قصاصات وجُذاذات منفصلة، وما بين نسـخٍ دُرسـت بعناية بالغة وبصورة وافية، إلى أخرى لم تُنشر بعدُ أو كانت مصوَّرة فحسب، وهذا ما يزيد من صعوبة تطبيق المنهج المقارن. وكُلـي أمـل أن يُسـهِم هـذا الكتاب -على ما فيه مـن قصـور- فـي تعزيـزِ فهمنا للثقافة الإسـلامية فـي العصـر الأمـوي، والالتفـاتِ لهـذه المـواد -التـي لا نعـرف عنها إلا القليل- عند تصويرنا لتلك الحقبة الزمنية.

مقدمة

بحلول منتصف القرن التاسع عشر، اتجهت الأنظار نحو دراسة النسخ المبكِّرة من القرآن دراسةً علميةً، ورأى الباحثون فيها موضوعًا جديرًا بالبحث والنظر. فما إن شارَفت شمسُ القرن الثامن عشر على المغيب حتى كان العالِم الدانماركي يوهان جورج كريستيان أدلر (Johann Georg Christian Adler) قد أتمَّ دراسة عدد من المخطوطات القرآنية الموجودة في المكتبة الملكية (Royal Library) في كوبنهاغن، ووَقر في نفسِه أن دراستها لن تُسفر عن شيء يُذكَر[1]. ودار الزمان دورته، وتبدَّلت الحال بعد أن عقدت «أكاديمية النقوش والآداب الجميلة» (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres)، في فرنسا، مسابقةً علميةً سنة ١٨٥٨م تحت عنوان «بناء تاريخ نقدي للنص القرآني» (faire l'histoire critique du texte du Coran)[2]. وأُسديت نصيحة للمتنافسين ألمحت إلى إمكانية الاعتماد على النسخ المبكِّرة لتكون مصدرًا تُستقى منه الأدلة. ولعل استحواذ المكتبة الملكية (Royal Library) في باريس -في عام ١٨٣٣م، وقد كانت قائمةً آنذاك- على قِطع من المخطوطات القرآنية المبكِّرة -التي حصل عليها جان لويس أسلين دي شيرفيل (Jean-Louis Asselin de Cherville) من جامع عمرو بن العاص في الفسطاط- يكشف لنا السرَّ وراء اقتراح لجنة الأكاديمية التي

---

(1) J.C.G. Adler, *Descriptio codicum quorumdam cuficorum partes Corani exhibentium in Bibliotheca regia hafniensi et ex iisdem de scriptura Arabum observationes novæ, Præmittitur disquisition generalis de arte scribendi apud Arabes ex ipsis auctoribus arabicis adhuc ineditis sumta*, Altona, 1780, p. 27.

(2) Séance du 26 [juin 1857], *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres* 1857, p. 139.

ويُنظر أيضًا دراسة قيد النشر:

F. Déroche, La genèse de la *Geschichte des Qorâns*, in *Les origines du Coran, le Coran des origines*, F. Déroche ed.

صاغت هـذا الموضـوع. وضمّت اللجنـة فـي عضويتها: إرنسـت رينـان (Ernest Renan)، وجوزيـف رينـو (Joseph Reinaud)، وأرماند بيير كوسـان دي برسـفال (Armand-Pierre Caussin de Perceval)، ويوليـس مول (Jules Mohl)؛ وربما نمَـا إلـى علمهم خبرُ الورقـات التي كانت في حوزة جان جوزيف مارسـيل (Jean-Joseph Marcel)، عضـو البعثة الاستكشـافية إلى مصر الـذي جلب معه عينةً كبيرةً مـن قِطـع المخطوطات التي عثر عليهـا في المكان ذاته[٣]. ورُفعـت إلى الأكاديمية ثلاثـة بحـوث، أجـاد أحدُهـا في عرض خصائـص المخطوطـات القرآنيـة المبكِّرة، وكَتَبه ميكيله أماري (Michele Amari)، الذي كان يعمل في مجموعة المخطوطات الباريسية[٤]. ومع ذلك، فقد تفوّقت على إسهام هذا البحث أطروحةُ تيودور نولدكه (Theodor Nöldeke) حـول **تاريـخ القرآن** (*Geschichte des Qorâns* / *History of the Qur'an*)، التـي تُرجمـت إلى الألمانيـة[٥] وصارت عُمدة في هذا الباب[٦]. وقد أتيح لنولدكه النظر في هذه القِطع المبكِّرة في برلين وغوتا، لكنها كانت متأخرة زمانيًّـا عـن نظيراتهـا الموجودة في باريس، كمـا جاءت خصائصها محـدودةً مقارنةً بالنص القرآني المعتمَد. ولذا فقد خلص من ذلك إلى النتيجة ذاتها التي سـبقه إليها أدلر قبل قرن من الزمان.

---

(3) O. Vasilyeva, Oriental manuscripts in the National Library of Russia, *Manuscripta Orientalia* 2–2 (June 1996), p. 20; F. Déroche, *La transmission écrite du Coran dans les débuts de l'islam. Le codex Parisino-petropolitanus*, [Texts and studies on the Qur'ān 5] Leiden-Boston, 2009, pp. 8–16.

(4) M. Amari, Bibliographie primitive du Coran, ed. by. H. Dérenbourg, in *Centenario della nascita di Michele Amari*, i, Palermo, 1910, pp. 1–22.

(٥) لعل المراد تُرجمت إلى الإنجليزية، فمعلوم أن الأطروحة كُتبت بالألمانية. (المترجم)

(6) T. Nöldeke, *Geschichte des Qorâns*, Göttingen, 1860.
جدير بالذكر أن هذه الأطروحة قد نُقّحت فيما بعد وأدخلت عليها بعض الزيادات على يد ثلاثة من تلامذة نولدكه: فريدريش شفالي (Friedrich Schwally)، وغوتهلف برغشتريسر (Gotthelf Bergsträsser)، وأوتو برتسل (Otto Pretzl). (يُنظر الطبعة الثانية من **تاريخ القرآن**: *Geschichte des Qorâns*, 2nd edition, Leipzig, 1909–1938).

ثـم جـاء غوتهلـف برغشتريسـر (Gotthelf Bergsträsser) وأوتّو برتسـل (Otto Pretzl) ليُغيّـرا مـن هـذا التصوُّر في الطبعة الثانيـة من **تاريخ القرآن**، بعـد أن أفادَا من الدليـل الـذي تحصَّـلا عليه من المصاحـف المبكِّرة في استعراض التاريـخ المتأخر للنص[٧]. وقد شرَعا في جمع الصور الضوئية التي ظلَّ هناك اعتقاد لزمن طويل بأنها ضاعـت وطواهـا النسيان إلى أن ظهـرت فيما بعد لتصيـر جزءًا من مشـروع **المدونة القرآنيـة (كوربـوس كورانيكـوم** *Corpus Coranicum*) الـذي ترعـاه «أكاديميـة برلين-براندنبـرج للعلـوم» (Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften)[٨]. ولـم تتمخـض تلك الجهود التي انطلقت في ثلاثينيات القرن العشـرين إلّا عـن نتائـج محـدودة في الواقـع، ثم توقف البحـث تمامًا تقريبًـا في هذا المجال لمدة نصف قرن. وفي أواخر السبعينيات، احتدم الجدل مع ظهور آراء جون وانسـبرو (John Wansbrough) حـول تاريـخ جمع القرآن، وهـي الآراء التي خالَـف فيها ما استقرت عليه المعتقدات الدينية. وأسفر هذا عن استئناف البحث الحثيث عن أي دليلٍ يثبت وجود النص القرآني قبل القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي[٩].

فمـا البرهان على تلك التواريخ المبكّـرة للمخطوطات عامّة وللمصاحف القرآنية خاصَّـة؟ إذا نظرنـا إلـى التراث الإسـلامي نجـد إجابة هذا السـؤال -إلى حـدٍّ ما- في المصاحف العثمانية، أي التي ارتبطت بالخليفة الثالث عثمان بن عفان. وتُنبئنا المصادر أن هذه المصاحـف قد حُفظت في أماكن مختلفة عبر العصور القديمة، وحالفها الحظ أحيانًا في أن تحوز الاهتمام العلمي الذي تستحقه[١٠]؛ وفضلًا عنها ليست هناك سوى

---

(7) G. Bergsträsser and O. Pretzl, op. cit., 2nd edition, vol. 3, pp. 249–274.

(٨) يُنظر الموقع الإلكتروني لمشـروع المدونة القرآنية على الرابط التالي: http://koran.bbaw.de/materialien/gotthelf-bergstraesser-archiv.

(9) J. Wansbrough, *Quranic studies, Sources and methods of scriptural interpretation*, Oxford, Oxford University Press, 1977 [London Oriental series, 31], pp. 43–52.

(١٠) من ذلك على سبيل المثال:
E. Quatremère, Sur le goût des livres chez les orientaux, *Journal Asiatique* série 3, vol. 6 (1838), pp. 41–45; J.M. Mouton, De quelques reliques conservées à Damas =

عثمـان[11]. والأمر ذاتـه ينطبق على مصاحـف قليلـة أخـرى يُدَّعى اليوم نسـبتها إلـى المصاحف المنسوبة إلى كبار الشخصيات في ذلك الزمان، وفي مقدّمهم علي بن أبي طالب أو ابنه الحسين. وأحيانًا تَرِد هذه النسبة في حَرْدِ المتن[12]، في حين تعتمد النسبة في حالات أخرى على مجرّد كلام تتناقله الألسنة، كما هو الحال في مصحف طشقند. وجدير بالذكر أنه لا يتضح دائمًا ما إذا كانت تلك المصاحف هي النسخة التي حازها عثمان نفسـه، أي مصحفه الذي قُتل وهو يقرأ فيه، أم أنها من مصاحف الأمصار. وقد أفرد صلاح الدين المنجّد لهذه المسألة فصلًا في كتابه **دراسات في تاريخ الخط العربي**، وخلَص إلى أن تلك المصاحف رغم تقدُّم زمانها لا يمكن نسبتها إلى عثمان أو أيٍّ من الشخصيات المذكورة[13]. ومؤخرًا نشر طيار آلتي قولاج (Tayyar Altıkulaç) صورًا ضوئية لمصاحف ثلاثة: **أحدها** محفوظ في مكتبة طوب قابي سراي في إسطنبول[14]، **والثاني** فـي متحف الآثـار الإسـلامية والتركية فـي إسـطنبول أيضًـا[15]، **والثالث** في

= au Moyen Age, Stratégie politique et religiosité populaire sous les Bourides, *Annales islamologiques* 27 (1993), pp. 247–254; P. Buresi, Une relique almohade: l'utilisation du coran (attribué à ʿUthmān b. ʿAffān [644–656]) de la grande mosquée de Cordoue, in *Lieux de cultes: aires votives, temples, églises, mosquées. IXe colloque international sur l'histoire et l'archéologie de l'Afrique du Nord antique et médiévale. Tripoli, 19–25 février 2005*, Paris [Etudes d'Antiquités africaines], 2008, pp. 273–280.

(١١) صـلاح الديـن المنجّد، **دراسـات فـي تاريخ الخط العربي منـذ بدايته إلى نهايـة العصر الأموي**، بيـروت، ١٩٧٢م، ص٥٠–٦٠؛ وفيـه ذِكرٌ لعدد من هذه المصاحـف، وهناك كثير غيرها (يُنظر مثـلًا مـا جاء في الفصل الرابع حول مخطوطـة دبلن المحفوظة في مكتبة تشسـتر بيتي برقم Is 1404).

(١٢) حـرد المتـن هـو ما يثبته الناسـخ في نهاية المخطوط مـن تاريخ فراغه من النسـخ وكتابة بيانات النسخة، ويُطلَق عليه أيضًا «قيد الفراغ» أو «قيد الختام». (المترجم)

(١٣) المرجع نفسه.

(١٤) المصحف الشريف المنسوب إلى عثمان بن عفان (نسخة متحف طوب قابي سراي)، تحقيق: طيار آلتي قولاج، إسطنبول، ١٤٢٨هـ/ ٢٠٠٧م.

(١٥) المصحف الشريف المنسوب إلى عثمان بن عفان (نسخة متحف الآثار الإسلامية والتركية)، تحقيق: طيار آلتي قولاج، إسطنبول، ٢٠٠٧م.

القاهرة[١٦]. واستنادًا إلى ما ورد من معلومات في الكتابات المتخصّصة في الرسم العثماني، استقرّ لديه عدم إمكان نسبة المصاحف الثلاثة إلى عثمان، حتى وإن ورَد اسمُه في حرد المتن بمصحف متحف الآثار الإسلامية والتركية، وهو تزييف جسيم. أما عن مصير مصحف عثمان نفسه، فقد سُئل عن ذلك مالك بن أنس فأجاب بشكل قاطع: «ذهَب»، أي فُقد واختفى[١٧].

والسؤال الذي يطرح نفسَه الآن وتصعب الإجابة عنه: هل توجد بين أيدينا مصاحف فعلية تعود إلى زمن الخليفة؟ والشكُّ الذي أثاره بعضهم -ومنهم جون وانسبرو- حول تاريخ القرآن قد يفسّر الحذر الذي يتوخّاه بعض الباحثين في القول بوجود بعض المخطوطات القرآنية أو أجزاء منها تعود لتاريخ مبكّر. ومع ذلك، تجزم المصادر التراثية العربية بكتابة القرآن قبل منتصف القرن الأول من عصر صدر الإسلام. والأخبارُ التي تتحدَّث عن جمع القرآن بأمر من الخليفة الأول أبي بكر، ثم في زمن عثمان، معروفة[١٨]، وقد استعان هارالد موتسكي (Harald Motzki) بمناهج النقد النصي للبرهنة على أن هذه الأخبار كانت موجودةً متداولةً بنهاية القرن السابع أو مطلع القرن الثامن الميلادي[١٩]. وبحسب موتسكي فإن:

> «خبرَيْن من هذه الأخبار يحكيان تاريخ المصحف -ولهما وجود كبير في المصادر الإسلامية- قد رُويا من طريق ابن شهاب [الزُّهري]،

---

(١٦) المصحف الشريف المنسوب إلى عثمان بن عفان (نسخة المشهد الحسيني في القاهرة)، تحقيق: طيار آلتي قولاج، مجلدان، إسطنبول، ١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م.

(17) A. Jahdani, Du *fiqh* à la codicologie. Quelques opinions de Malik (m. 179/796) sur le Coran-codex, *Mélanges de l'Université Saint-Joseph* 56 (2006) [Actes de la conférence internationale sur les manuscrits du Coran (Bologne, 26–28 septembre 2002)], p. 274.

(١٨) يُنظر:

F. Schwally, op. cit., 2nd ed., Leipzig, 1919, vol. II.

(19) H. Motzki, "The collection of the Qur'ān, A reconsideration of Western views in light of recent methodological development", *Der Islam* 78 (2001), pp. 1–34.

ويرجع تاريخُهما إلى الربع الأول من القرن الثاني الهجري. ويمثّل تاريخ وفاة الزهري [سنة ١٢٤هـ/ ٧٤٢م] السقفَ الزمني لهما»[٢٠].

بل إن موتسكي يؤكّد أن المصادر التي أخذ عنها الزهري تمثّل همزة الوصل الأولى، واستنادًا لهذا يمكن القول بأن هذه المعلومات تعود إلى العقود الأخيرة من القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي[٢١]. ومن جهة أخرى، فإن إستل ويلان (Estelle Whelan) قد أمكنها -بالاعتماد على عدد من المصادر العربية- الخروجُ بمؤشرات حول النسّاخ الذين كانوا ينسخون القرآن بنهاية القرن الأول الهجري، واتخذت من النقوش الموجودة على قبة الصخرة دليلًا على تداوُل القرآن بصورة مكتوبة في النصف الثاني من القرن الأول الهجري[٢٢].

وقد جرى الاعتماد على المصادر العربية أيضًا في قضيةٍ أعمَّ هي تاريخ الخط العربي، على أمل أن يمثِّل ذلك أداةً لتحديد تاريخ دقيق. وحاولت الدراسات الغربية المبكِّرة في هذا المجال الاعتمادَ على المعرفة التراثية في تأسيس علم لدراسة تطور الخط العربي (palaeography). وكانت الفكرة السائدة في مرحلة مبكِّرة أن مفتاح هذا التاريخ موجودٌ في المصادر العربية، وتشكَّلت هذه الفكرة بصورة أكثر رسميةً على يد أدلر مع نهاية القرن الثامن عشر[٢٣]. وجاءت المصادر زاخرةً فعلًا بأسماء الخطوط، وبهذا توافَر الأساس السليم لوضع تصنيف نمطي لها. وبالطبع فإن الطريقة التقليدية في النظر إلى الخطوط هي في حدِّ ذاتها أمرٌ بالغ الأهمية؛ إذ تشير إلى أن الأساليب المحلية كانت حاضرةً بقوة في نشر النص، فقد استمدَّت العديد من الخطوط أسماءها من الموطن الذي نشأت فيه لا من الفترة الزمنية التي استُعملت فيها. ومع ذلك، لم تذكر النصوص أيَّ وصف يفيد في تحديد الخطوط الفعلية الموجودة في المخطوطات، حتى في حالة ما يُسمَّى بالخط الكوفي.

(20) Ibid., p. 29.

(21) Ibid., p. 31.

(22) E. Whelan, Evidence for the early codification of the Qur'an, *JAOS* 118 (1998), pp. 10–14.

(23) J.G.C. Adler, op. cit., pp. 9–14.

ومع أن نتائج هذه المقاربة جاءت مخيبةً للآمال إلى حدٍّ ما، فإنها أعطتنا لمحةً عن أقدم الخطوط. ومع بداية القرن التاسع عشر، اكتشف أنطوان إسحاق سِلفستر دي ساسي (Antoine-Isaac Silvestre de Sacy) في الفهرست للنديم خبرًا مقتضَبًا عن شكل الخط المكي ومظهره[٢٤]. ودائمًا ما يجري الاستشهاد بما ذكره النديم لكن في سياق الحديث عن تاريخ المصاحف في زمن الأمويين، وهو دليل مهمّ، جاء فيه:

> «فأول الخطوط العربية: الخط المكي، وبعده المدني، ثم البصري، ثم الكوفي؛ فأما المكي والمدني ففي ألفاته [كذا] تعويج إلى يمنة اليد وأعلى الأصابع وفي شكله [كذا] انضجاع يسير»[٢٥].

وقد حدَث بالفعل تطوُّر في فهم هذا النص وتفسيره. ومع أنه ما زال سطحيًّا بعض الشيء، فإنه يتيح لنا ربط أسلوب محدَّد باسمٍ ما، حتى وإن كان من الضروري التنبُّه لوجود بعض الاختلافات المحلية بين الأمصار في ذلك الوقت. وتاريخ مفهوم «الخط الحجازي» واضحٌ في هذا الصدد، فقد سلَّم العديد من المؤلفين بأن الخطَّيْن المكي والمدني لم يكن بينهما اختلافٌ كبيرٌ يمنع دمجهما في خطٍّ واحدٍ يستمدُّ اسمَهُ من تلك المنطقة في الجزيرة العربية التي تقع فيها كلتا المدينتَيْن[٢٦]. وفي الحقيقة، يمكن القول بأن قرار محمَّد منحَ المكيين فرصةَ فداء أنفسهم من الأَسْر مقابل أن يعلِّموا الأطفال في المدينة الكتابة يدلُّ على التقارب النسبي بين الخطين المقصودين هنا[٢٧]. وقد ورد هنا وصفٌ لجانبَيْن: الشكل العام (فالخط مائل قليلًا، وهناك انتصاب رأسي للجزء الصاعد)، وخصوصية حرف الألف.

---

(24) A.I. Silvestre de Sacy, Mémoire sur l'origine et les anciens monumens de la littérature parmi les Arabes, *Mémoires de littérature tirés des registres de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres* 50, 1808, pp. 253–254.

(٢٥) النديم، الفهرست، تحقيق: رضا تجدد، طهران، ١٩٧١م، ص٩.

(٢٦) يُنظر على سبيل المثال:
F. Déroche, op. cit. (2009), pp. 109–117.

(27) L. Caetani, *Annali dell'Islâm* I, Milan, 1905, p. 496, §80.

وثمة دراسة غير منشورة لإستل ويلان تشكّك في صلاحية الاعتماد على ما أورده النديم في التعرف على المصاحف المبكّرة، وتابعتها على ذلك شيلا بلير (Sheila Blair)[٢٨]. فقد رأت أن الخط الحجازي هو «اختلاق علميٌّ يقوم على مجموعة زلّات منهجية»[٢٩]. واستندت في ذلك إلى أمرين؛ **أولًا**: أن خصائص حرف واحد لا تكفي لتمييز نوع الخط. **وثانيًا**: أن النديم لا يتحدّث هنا عن خطوط المصاحف، وإنما «عن أقدم الخطوط العربية عامّة»[٣٠]. وقد فات ويلان في هذه النقطة تحديدًا ملحوظة مهمّة أبداها أدولف غروهمان (Adolf Grohmann) قال فيها إن «من المهم جدًّا التنبيه على أن هذا الأسلوب في الكتابة [الخط الحجازي] هو...خطّ مدنيّ لا دينيّ»[٣١]. وعلاوة على ذلك، فإنها تُسقِط -على نحوٍ مفارِق- مفهومَ خطوط المصاحف على الحقبة المبكِّرة التي شهدت أولَ ظهور للمخطوطات القرآنية حتى يستقيم لها النقد. ولعل دراسة الحقبة الأموية تتيح لنا اكتشاف اللحظة التي وُلِدَ فيها هذا المفهوم [الخط الحجازي]. أما عن النقطة الأولى، فمن الصحيح -من الناحية المنهجية- أن وصفَ حرفٍ مفردٍ لا يصلح أساسًا لتصنيف الخطوط؛ ولكن -كما رأينا- فإن النديم لا يصفُ حرف الألف فحسب، بل يشير إلى المظهر العام لهذه الخطوط. ومع ذلك، لنا أن نتساءل: لماذا لم نَرَ هذا التذرُّع بالتماسك المنهجي الذي يستند إليه نقدُ ويلان حاضرًا في جميع الدراسات التي تُعنى بتاريخ الخط العربي، ليستبعد أي خطٍّ تراثيٍّ أو أي خطٍّ يرتبط اسمُهُ بالتراث لا يعتمد على وصفٍ تامٍّ في المصادر؟ ففي أغلب الحالات، لا تشتمل المصادر على وصف ولا حتى لحرف واحد.

من حيث المبدأ، عند محاولة إعادة بناء تاريخ انتقال النص القرآني في العصر

(28) *Islamic calligraphy*, Edinburgh, 2006, p. 108.

(29) Ibid.
وهي تغضُّ الطرف أيضًا عن حقيقة ورود الأسماء الأربعة في الفقرة التالية [في الفهرست] التي جاءت بعنوان «خطوط المصاحف» (النديم، مرجع سابق، ص٩).

(30) Ibid.

(31) A. Grohmann, The problem of dating early Qur'âns, *Der Islam* 33 (1958), pp. 221–222.

الأمـوي، ينبغـي أن ننظـر فـي مخطوطـات المصاحـف نفسـها. وقد اطلـع أبو عمرو الداني -وهو أحد الكتّاب المتأخرين- على مصحف أموي كُتِب في حرد المتن اسمُ ناسخه وتاريخ النسخ(٣٢). ومع ذلك، لم يصلنا دليل مباشر يعود زمنه لما قبل القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي سوى حُرُود المتون الملفَّقة التي سبق أن أشـرنا إليهـا. ولعـل السـبب فـي ذلـك أن معلومـات النسـخة تـرد دومًا فـي الورقـة الأولى والأخيـرة مـن المخطـوط، وعادة ما تكون هاتان الورقتان أكثر عرضةً للتلف أو البلى وأسـرعها إلى الانطماس. وأكثر المخطوطات التي بين أيدينا ليسـت مكتملة، بل في صـورة قِطـع وأجـزاء ناقصـة حُفظـت فـي أقبيـةٍ فـي المسـاجد أشـبه بمـا عُـرف بـ«الجِنيـزة»(٣٣). وتلـك الحالة المنقوصة التي تكون عليهـا الأدلة، فضلًا عن غياب

(٣٢) الداني، **المُقنِع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار**، تحقيق: محمد أحمد دهمان، دمشق، [١٣٥٩هـ/ ١٩٤٠م]، ص٨٨.
[مـا أشـار إليـه المؤلف هنا عـن اطلاع الداني علـى هذا المصحف لـم يرد في **المقنـع** بتحقيق دهمان كما ذكَر، وإنما في كتاب **المُحكَم في نقط المصاحف**؛ إذ جاء فيه ما نصه: «ووصل إليَّ مصحف جامع عتيق، كُتِب في أول خلافة هشام بن عبد الملك سنة عشر ومئة، كان تاريخه في آخره: كَتَبه مغيرة بن مينا في رجب سنة مئة وعشر، وفيه الحركات والهمزات والتنوين والتشديد نُقَط بالحمرة على ما رويناه عن السـالفين من نُقَّاط أهل المشـرق» (أبو عمرو الداني، **المُحكَم فـي نقـط المصاحف**، تحقيق: عزة حسـن، دمشـق: دار الفكـر، ١٣٧٩هـ/ ١٩٦٠م، ص٨٧). (المترجم)].

(33) J. Sadan, Genizah and genizah-like practices in Islamic and Jewish traditions. Customs concerning the disposal of worn-out Sacred Books in the Middle Ages, according to an Ottoman source, *Bibliotheca Orientalis* 43 (1986), pp. 37–58.
[الجنيـزة (genizah) -فـي الأصـل- كلمة عبرية بمعنـى «خزانة»، وهو مصطلـح حديث أُطلِق علـى الوثائـق والمخطوطات التي كنَزها اليهود خلال العصور الوسـطى، فـي معبد «ابن عزرا» بالفسـطاط، وفي مقابر اليهود في حي البسـاتين التي منحها لهم مؤسس الدولة الطولونية أحمد ابن طولون، وتُسـتخدم منذ ذلك العصر لدفن وثائق الجنيزة في أحواشـها. ومعنى هذه الكلمة مـن حيـث الوضع اللغـوي: المخبأ أو مكان الدفن؛ فهي قريبة من الكلمـة العربية «جنازة» التي تعني الموكب المشيّع للميت أو نعشه. أما في التقاليد اليهودية فيُراد بها مستودع الأوراق البالية مـن الكتابات المقدَّسـة التي لا يجوز إبادتها لاشـتمالها على اسـم الله. وقد جـرت العادة على خـزن هـذه الكتـب الباليـة وقصاصات الورق مؤقتًا فـي مكان محدَّد في المعبد، ثـم يجري من =

أي معلومات مباشرة عن تاريخ النُّسَخ، عائقٌ كبيرٌ في دراسة المواد المبكِّرة، وقد وظَّفها البعض للطعن في أي تأريخٍ لها يرجع بها إلى ما قبل القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي.

ومع هذا، يمكن القول في الوقت الحالي إن لدينا أجزاء معتبرة -إلى حد ما- من مصاحف يمكن نسبتُها إلى زمن الأمويين، وذلك إذا ما أعملنا عدَّة مناهج مجتمعة، وهي: علم تطور الخطوط (باليوغرافيا palaeography)، وعلم الفيلولوجيا (philology)[٣٤]، وتاريخ الفن، وكذا التحليل بالكربون المُشعّ -إذا أمكن ذلك- للرَّق المستخدم في نسخ النص. بل إن بعض المصاحف التي تشكِّل جزءًا من المجموع الحجازي قد تسبق زمن الأمويين[٣٥]، لكن ليس لدينا في الوقت الحاضر سوى قدر يسير من الأدلَّة على وجود مصاحف تعود لتاريخ مبكِّر جدًّا.

لا ريب أن علمَ تطور الخطوط وعلمَ الكتاب المخطوط (كوديكولوجيا codicology) من الأمور اللازمة في دراسة المصاحف المبكِّرة، ولهما دور كبير في

= حين إلى آخر تفريغ هذا المكان من محتوياته، لتنقل عادةً إلى المقبرة لتُدفن بصورة نهائية. يُنظر: أحمد عبد اللطيف حنفي، «التعريف بوثائق الجنيزة»، **مجلة التاريخ والمستقبل** (الصادرة عن قسم التاريخ بكلية الآداب في جامعة المنيا)، المجلد ٣٤، العدد ٦٧، يناير ٢٠٢٠م. (المترجم)].

(٣٤) ثمة إشكالية في تحديد المراد بمصطلح الفيلولوجيا، وقد درج البعض على ترجمتها إلى «فقه اللغة المقارن» أو «علم اللغة»، ولا تخلو هذه الترجمة من إشكال؛ إذ لم تتفق كلمة الباحثين على تعريف جامع لهذا المصطلح. وقد جاء في **معجم المناهي اللفظية وفوائد في الألفاظ** أن الفيلولوجيا يُراد بها «علم آداب اللغة وتاريخها». وجاء في **معجم اللغة العربية المعاصرة** أنه «علم يبحث عن أصول الكلمات واشتقاقها»، في حين تذكر **دائرة المعارف الإسلامية** أن الفيلولوجيا هي «فقه اللغة التاريخي والمقارن». وفي كتاب بعنوان **تاريخ وعقائد الكتاب المقدَّس بين إشكالية التقنين والتقديس**، استعرض يوسف الكلَّام في إطلالة سريعة تاريخَ علم الفيلولوجيا، ثم أعقب ذلك بالتأكيد على أن هذا العلم يطرح مشكلةً على مستوى التعريف، فاختلاف تعاريفه ناتجٌ من اختلاف مُعرِّفيه واختصاصاتهم العلمية، إلا أنه يرى إمكانيةَ الجمع بين التعريفات المختلفة، ليخلص من ذلك إلى تعريف يناسب نقد النصوص المقدَّسة، قرَّر فيه أن الفيلولوجيا علمٌ يهتمُّ بثلاث نقاط رئيسة: إعداد النصوص وطبعها، ونقد صحَّة النصوص، والبحث عن مصادر النصوص. (المترجم)

(٣٥) سترد لفظة «حجازي» في الصفحات التالية للإشارة إلى هذا النوع من الخط، دون أن يكون لهذا تعلُّق بمكان المصحف ولا القراءة المتبَعة، وذلك ما لم يُنَصّ على غير ذلك.

دراسة المصاحف الأموية التي لا تشتمل -كما رأينا- على دليل مباشر يبيّن زمان نسخها. وربما يُسهم علم الكتاب المخطوط في فهمنا للوعاء، رغم أن حالته المنقوصة تمنع من الفصل في مسائل أساسية كنوع التضبير أو التجليد الشائع. أما دراسة الخطوط فيمكن أن تنطلق من الدليل النصي الذي رأيناه في وصف النديم للخط المكي. ومن اليسير نوعًا ما إخضاع الحقبة المتأخرة من زمن الأمويين، وما شهدته من ظهور الخطوط الرسمية إلى الدراسة والتحليل. ولعل ذلك أيسرُ من دراسة الفترة التي ساد فيها الأسلوب الحجازي في الكتابة. ولا شكَّ أن تراكم الأوعية والمواد خلال العقود الأخيرة يسمح الآن بتكوين سلسلة من الوثائق المشتركة في بعض الخصائص والمرتبطة أحيانًا فيما بينها. وقد يكون مثمرًا أيضًا في هذا الباب إجراء مقارنة بالنقوش، لا سيما تلك التي اكتُشفت في المملكة العربية السعودية في العقود الأخيرة(٣٦).

ومع ذلك، ظلَّت الشكوك تحيط بالدراسات المبنيَّة على علم تطور الخطوط، وصُوبت سهام النقد لهذا المنهج، ومن ذلك ما ذكرته شيلا بلير واستندت فيه استنادًا كبيرًا إلى آراء إستل ويلان، وهو نقد جدير بإمعان النظر فيه. ومع أن جزءًا من فكرتها مرتبطٌ بفرضياتٍ لا سبيل إلى قبولها، فلا مناص من التوقف معها؛ إذ تتبنّى موقفًا منهجيًا، وتركِّز على إشكالات وقضايا شبيهة بما سنصادفه عند النظر في بعض الخطوط الأموية. وقد انتقدت بلير ما اقترحتُه من تصنيفٍ للخطوط العباسية، فقالت: «لم يرِد في أي موضع ما يثبت أن المعايير المختارة تكشف عن فروق واختلافات مهمَّة بين الخطوط لا مجرَّد تنوُّع في أسلوب ناسخ واحد(٣٧)». ثم تشير بعد ذلك إلى حقيقة «غياب الوضوح في تحديد الأساليب الخطية، وهو أمرٌ جليٌّ في ضوء العدد الكبير للنماذج المذكورة... فهناك على الأقل تسعة عشر اختلافًا في الأمثلة السبعين... وبعض المخطوطات جمعت بين الأسلوبَيْن(٣٨)».

(36) A. George, *The rise of Islamic calligraphy*, London, 2010, pp. 28–30.

(37) S. Blair, op. cit., 109.

(38) Ibid., pp. 109–110.

«مجموعة ناصر داوود خليلي للفن الإسلامي»، وتعتمد بلير في كلامها على دليل المكتبة الوطنية الفرنسية التي صُنِّفت وتنسى أنه فرع عن دراسة أكبر لمجموعة المكتبة الوطنية الفرنسية التي صُنِّفت فيها ٢٦٣ مخطوطةً ضمن ستة وعشرين عنوانًا[٣٩] تنتظم في سبع مجموعاتٍ كبيرة. وهناك بالقطع عدد من الاختلافات في مجموعة خليلي، ترِد في بعض الأحايين تحت بند واحد فقط، في حين يرد بعضها تحت عشرين[٤٠] أو حتى خمسة وخمسين بندًا[٤١]. وتكرار الأسلوب نفسه في عدد كبير من النسخ، مع بعض الاختلافات الطفيفة من نموذج إلى آخر، هو في حدِّ ذاته مؤشرٌ على أننا نتعامل مع أسلوب من الأساليب لا مع خواص رسمٍ مختلفة، ولا مع عمل نُسَّاخ متعدِّدين. ويمكن تمييزُ خواص الرسم وعمل النسَّاخ في صور التفاوتات الطفيفة بين مخطوطتَيْن منسوبتَيْن للخطِّ ذاته. وقد ظهر من استقراء المجموعات المتنوعة التي أمكن الاطلاعُ عليها أن خطوطًا محدودة -أبرزها الخط الكوفي[٤٢] من النوع (D I) والنوع (D III)- هي التي جُسِّدت في مختلف أطيافِ عمليةِ إنتاج الكتب، بدءًا بالروائع الخطية وانتهاء بالنسخ البدائية. ومن الممكن أن يساعدنا النموذج اللغوي للدوائر المتراكِزة في فهم المستويات المختلفة في تصور دليل ومنبع مشترك، بداية من الخطاطين المهَرة إلى النسَّاخ الهواة[٤٣]. وهذا يستلزم وجودَ

---

(٣٩) يرِد ذِكر الكتاب ضمن ثبت المراجع، لكن لم يُقتبَس منه سوى مرة واحدة في الحاشية رقم ٤٤، ص١٥٤.

(40) F. Déroche, *Les manuscrits du Coran: Aux origines de la calligraphie coranique* [Bibliothèque Nationale, Catalogue des manuscrits arabes, 2e partie, Manuscrits musulmans, I/1], Paris, 1983, pp. 70–74.

(41) Ibid., pp. 84–97.

(٤٢) استحدث ديروش اسمَ «الخط العباسي المبكِّر» ليكون بديلًا لما عُرف بـ«الخط الكوفي»، وقد استُخدم هذا الخط في كتابة المصحف بدلًا من الحجازي، ويصنِّفه إلى ست مجموعات أو أساليب خطية مختلفة، رمَزَ إلى كلٍّ منها بالحروف الإنجليزية من A إلى F، ثم قسَّم هذه المجموعات -مرةً أخرى- إلى أنواع، وأعطى لكل نوعٍ رقمًا من الأرقام الرومانية، وفي بعض الحالات يتفرَّع من هذه الأنواع أنواعٌ أخرى فرعية. (المترجم)

(43) G. Khan, *Arabic papyri. Selected material from the Khalili collection* [Studies in the Khalili collection, vol. I], Londres, 1992, p. 39.

فئات متعدِّدة لتلك القِطع التي تحاول محاكاة أفضل النماذج دون نجاح يُذكَر(٤٤). ولا ريب أن إقبال باحثين آخرين على الإفادة من هذا التصنيف دليلٌ على مناسبته -ولو جزئيًا- لسياقات أخرى غير المادة المصرية التي تشكِّل القسم الأكبر من المجموعة الباريسية.

وهذه السلسلة ضرورية لوضع تصنيف مناسب، ولا شكَّ أن الخلاف في ضرورة إعادة النظر -جزئيًا- في بعض هذه المجموعات المشتملة على بنود ضئيلة، على غرار الفئة (C)، ليس أمرًا ذا بال في هذا السياق(٤٥). ودراسة الخطوط وأنواع الكتابة القديمة تستلزم دُربة وصبرًا، وقد تُحلُّ بعض المشكلات إذا ما أُتيحت مادة أكبر للدراسة، وعلى المشتغل بدراسة الخطوط أن يتوخى الحذر عند التعامل مع هذه المادة. ولعل الخط الحجازي خيرُ شاهد على هذا. وأذكر أني حين أمعنت النظر في هذه الخطوط لأول مرة لم تكن هناك مخطوطاتٌ حجازية منشورة أو متاحة سوى قدر ضئيل. وبدلًا من الإحجام عن وضع تصنيفٍ فرعيٍّ غير مُقنعٍ للقطع الثماني

---

(٤٤) فئة الخط الكوفي (D) ونحوها.

(٤٥) لا ترى بلير في هذا الأمر مشكلة، وتسلّم بأن «المجموعة الثانية» التي تحدثت عنها ويلان تصلح لمخطوط واحد، هو مخطوط مكتبة تشستر بيتي في دبلن بوسم MS 1404.

S. Blair, op. cit., p. 135, n. 47.

وقد تساءلتُ حول اختيار إستل ويلان للمخطوطات، وهذه هي أول خطوة في بحثها، ومن الواضح أنها كانت تحاول الخروج بتصنيف ما، لكنها لم تحاول استقراء المادة الموجودة ليكون لديها مجموعٌ يتيح بناء السلسلة المنشودة. وبدلًا من ذلك، فقد سلكَت مسلكًا عشوائيًا أشبه بـ«التجول في سوق تجاري»، فراحت تنتقي ما يُفترض أن يبرهن على وجهة نظرها دون مراعاة للسياق العام. وتعود ملاحظاتها السطحية -في بعض الأحيان- إلى قلّة خبرتها بالمخطوطات القرآنية المبكّرة. يُنظر على سبيل المثال:

Whelan, E., "Writing the word of God I", *Ars Orientalis* 20 (1990), p. 124 and p. 132, n. 68.

وعندما أرادت بلير دفعَ اعتراضي على المجموعة الثانية، زعمت أن تخمينات ويلان المجرَّدة حيال البيئة التي ترى أن النسخة انبثقت منها (وتصفها بلير بأنها «موطنٌ مؤكَّد وتجسيدٌ للملاصَقة والتجاوُر») كافية تمامًا في تبرير هذا الاختيار. يُنظر:

S. Blair, op. cit., p. 135, n. 47.

الموجودة في المكتبة الوطنية الفرنسية[٤٦]، قررتُ إخضاعها للمنهج التصنيفي نفسِه الذي سرتُ عليه في سائر المواد الأخرى، فترتَّب على هذا إخفاقي في تمييز الجانب الفردي الجلي في عمل هؤلاء النسَّاخ والخطاطين. بل وجدتني مضطرًا سنة ١٩٨٣م في أن أنحّي جانبًا هـذا الخط الـذي عليـه مـدار الحديث فـي **الفصـل الثالث**، مع مجموعة الخطوط التي لم أهتدِ لتصنيفها لعدم وجود نظيرٍ لها لديّ. ولا ينبغي اتخاذ الزيادة الهائلة نسبيًّا في عدد الأساليب الخطية تُكَأةً؛ فإن النديم نفسه في القرن الرابع الهجري/ العاشـر الميـلادي قـد ذكَـر قرابة ستة عشـر أسـلوبًا من الخطـوط القرآنية المبكِّرة[٤٧]، وذكر أحد الخطاطين المتأخرين -على سـبيل الفخر- أنه أتقن سـبعين نوعًـا من الخط[٤٨]. وثمـة نقطة أخيرة في هذا الصدد: بدلًا من الاقتصار على بضعة أشكال للحروف، فإن هذا المنهج يراعي مقاربة أكثر شمولًا في تناول هذه الخطوط الرسـمية. ومـن العجيـب أن تُغفـل بلير أمـرًا في غايـة الأهمية، وهـو أن تحليل أكبر مجموعتَيْـن -وهمـا (B II) و(D I)- قـد أعطانـا لمحةً عن «القواعـد» الضابطة لكلٍّ منهمـا (مـن حيـثُ نمـط الخط وعـدد الأسـطر)[٤٩]. ومؤخـرًا اسـتطاع ألان جورج

(٤٦) القطعـة التاسـعة مـن هـذه المجموعة هي نموذج لاحـق اقترحتُه بوصفـه يمثّل اتجاهًـا للتعتيق وإضفاء عوامل القِدم.

(٤٧) النديم، مرجع سابق، ص٩.

(٤٨) هكذا قال الراوندي في راحة الصدور. يُنظر:

D. Meneghini Correale, Il capitolo sulla scrittura nel Rāḥat al-ṣudūr di Muḥammad ibn ʿAlī ibn Sulaymān al-Rāwandī, *Annali di Ca' Foscari* 33/3, Serie orientale 25, p. 231.

[يشير المؤلف إلى قول الراوندي: «وبلغتُ في علم الخط شأوًا كبيرًا بحيث يتضح أثرٌ من ذلك في هذا الكتاب، واستطعتُ أن أضبط سبعين نوعًا من الخط». يُنظر: محمد بن علي بن سليمان الراوندي، **راحة الصدور وآية السرور في تاريخ الدولة السلجوقية**، ترجمه عن الفارسية إبراهيم الشـواربي وآخـرون، القاهـرة: المجلس الأعلى للثقافة، سلسـلة ميـراث الترجمـة، ٢٠٠٥م، ص٨٦. (المترجم)].

(49) F. Déroche, A propos d'une série de manuscrits coraniques anciens, in *Les manuscrits du Moyen-Orient*, F. Déroche ed. [Varia Turcica VIII], Istanbul-Paris, 1989, pp. 101–111; id., The Qur'ān of Amāǧūr, *Manuscripts of the Middle-East* 5 (1990–1991), pp. 59–66.

(Alain George) تدقيقَ النظر في أبعاد هذه الخطوط وتناسُبها؛ مما أضفى بُعْدًا جديدًا على البحث الباليوغرافي(٥٠).

وقد عزَبَت عن فهم بلير نقطةٌ مهمةٌ حين ادَّعت أن «هذا المنهج يغضُّ الطرف عن... الشكل المتغيِّر للحروف، مما يشي بأشكال وأطوال مختلفة وَفْقَ الحروف الأخرى التي تتألَّف منها كلمة من الكلمات»(٥١). ويمكن أن تصدق هذه الملحوظة على النسَّاخ المتأخرين، أما في زمن العباسيين فإن الخطوط كانت مركَّبةً وتمتاز بثبات ملحوظ من حيث شكل الحرف وحجمه(٥٢). وهنا تتجلَّى أهمية الدُّربة والتمرُّس بالمادة؛ لأن صورةَ ورقةٍ واحدة لا تكفي في إظهار هذا الانتظام في الشكل عبر مخطوطة كاملة. وفي الحقيقة، يمكن تناول هذا الثبات من منظور آخر (وإن لم يكن التناول قاصرًا عليه)؛ ذلك أن أبحاث ألان جورج الأخيرة قد أثبتت وجودَ شبكة ما تضبط حجم الحروف، مما حافظ على أبعادها بطريقة متسقة تمامًا(٥٣).

ولا ريب أن مسألة التسلسل الزمني (chronology) تحظى بأهمية خاصة في علم تطور الخطوط. وبحسب بلير، فإن هذه «المنهجية (الباليوغرافية)... تحبِّذ الحديث عن تطور خطي تدريجي بدلًا من القول باختلاف الخط تبعًا لاختلاف الأمصار»(٥٤)،

---

(50) A. George, op. cit.

ويُنظر له أيضًا:

The geometry of the Qur'an of Amājūr: a preliminary study of proportion in early Islamic calligraphy, *Muqarnas* 20 (2003), pp. 1–15;

وبحث آخر له بعنوان:

The geometry of early Qur'anic manuscripts, *Journal of Qur'anic Studies* 9-1 (2007), pp. 78–110.

(51) S. Blair, op. cit., p. 110.

(٥٢) بخلاف الياء المتطرفة وحالات قليلة من «تراكب الحروف»، كما هو الحال في الجيم والحاء والخاء.

(53) A. George, op. cit., pp. 55–74.

(54) S. Blair, op. cit., p. 110.

=

ونجد هذا النقد حاضرًا أيضًا لدى ياسين دتون في:

وحادت عن فرضية الترتيب تبعًا للشكل (كما في المجموعات الخمس التي صنَّفتُها بالأحرف من A حتى E) إلى القول بفرضية الترتيب الزمني. وحقيقة الأمر بخلاف ذلك. فاستنادًا إلى أُسس باليوغرافية، جرى إدراج أسلوب حجازي في الخط والكتابة -أشرت إليه بالرمز (B Ia)- ضمن المجموعة (B)؛ وذلك لإمكانية تمييز استمرارية زمنية في هذه الحالة، تمتدُّ بين الحقبة المبكِّرة والقرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي(٥٥). وفي المقابل، أوضحت من البداية وجودَ تداخل في الخطوط والأساليب(٥٦)، فضلًا عن إمكانية وجود «مدارس محلية» في الخطاطة و«خصوصيات للأمصار»(٥٧). وتساءلتُ منذ سنة ١٩٨٣م عن إمكانية أن تجسد عائلات الخطوط «أسلوبًا استخدمتْه في الوقت ذاته خاناتُ تنقيش ومعاملُ خطاطة متعدِّدة، أم أنه... [لا مفرَّ من أن] تُنسب إلى خان محدَّد أو حتى ناسخ بعينه»(٥٨). وعند دراسة تاريخ المصاحف الأموية، تواجهنا -في الواقع- الإشكالات نفسها كما سيتضح معنا، وسوف يجري اتباع المنهج نفسه الذي سبق استخدامه مع الخطوط العباسية المبكِّرة عند دراسة الخطوط الرسمية لهذه الحقبة الزمنية. ولا يبقى شكٌّ في أن المقارنة بالنقوش -لا سيما تلك التي اكتُشفت في المملكة العربية السعودية خلال العقود الأخيرة- ستكون مثمرة أيضًا(٥٩). وقد ساعد علم الباليوغرافيا -على

= Y. Dutton, An Umayyad fragment of the Qur'an and its dating, *Journal of Qur'anic Studies* 9–2 (2007), p. 82.

(55) F. Déroche, op. cit. (1983), p. 37 and pl. IX.

ومع ذلك، فقد شدَّدتُ على أن الخط «ينبغي عدُّه شكلًا من أشكال الخط الحجازي». يُنظر:

F. Déroche, *The Abbasid tradition, Qur'āns of the 8th to the 10th centuries* [The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, I], London, 1992, p. 35.

وللسبب ذاته، كان من الأنسب -من الناحية المنهجية- إدراج الخط (H IV) في المجموعة (C).

(56) F. Déroche, op. cit. (1983), p. 14.

(57) Ibid.

(58) Ibid., p. 50.

(٥٩) يُنظر:

=

A. George, op. cit., pp. 28–30.

مدار الثلاثين عامًا الماضية- في تصنيف ما كان من قبل «كتلة غير متمايزة إلى حدٍّ كبير»(٦٠). ومع أن العديد من الأسئلة لا تزال دون إجابة، فإن هذا العلم سيظل أداةً أساسيةً في دراسة مخطوطات تلك الفترة الزمنية وما تلاها من عصور. وبمنأى عن انتزاع المادة من سياقها اعتباطًا، أتاح لنا علم الباليوغرافيا تصنيفها وتحديد زمنها ليتسنَّى فهم تاريخها المعقَّد، وهو أمر لم يتحقَّق من قبل.

كذلك يمكن لعلم الفيلولوجيا أن يساعد بدوره شيئًا ما في تنظيم المادة؛ فإن تطور الرسم القرآني في زمن الأمويين يُسهِم في توزيع زمني تقريبي للأدلة الموجودة(٦١). ولا ينبغي في هذه الحالة أيضًا أن نتوقَّع تطورًا منتظمًا إذ تُنبئنا مصادر مثل مالك بن أنس أنه مع قرب منتصف القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي كان هناك ميل قوي في بعض الأوساط إلى استخدام الرسم الأصلي للمصحف(٦٢). ولذا فإن بعض المصاحف التي تعود لأواخر الحقبة الأموية ربما تكون أقرب -في هذا الصدد- إلى «مخطوط باريسينو بيتروبوليتانس» (*Codex Parisino-petropolitanus*)(٦٣) عن النُّسَخ المعاصرة لها.

أما تاريخ الفن فيُسهِم بشكل قاطع في تأريخ المصاحف الأموية. وعلى الرغم من أن المخطوطات القرآنية التي تعود للقرون الثلاثة الأولى من الهجرة ظلت إلى وقت قريب بعيدةً عن دراسات تاريخ الفن(٦٤)، فقد بدأ مؤرخو الفن في الاضطلاع

= وأيضًا:

M.M. al-Azami, *The history of the Qur'anic text, from revelation to compilation. A comparative study with the Old and New Testaments*, Leicester,2003 , pp. 126–128,

وخاصةً النقش رقم (٩-١٣) الذي يعود تاريخه لسنة ٨٠هـ/ ٦٩٩-٧٠٠م، والنقش (٩-١٤) الذي يعود لسنة ٨٤هـ/ ٧٠٣م، نقلًا عن: سعد الراشد، **كتابات إسلامية من مكة المكرمة**، الرياض، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٥م، ص٢٦-٢٩، ص١٦٠-١٦١.

(60) A. George, op. cit., p. 19.

(61) F. Déroche, op. cit. (1983), pp. 30–35.

(62) A. Jahdani, op. cit., p. 273.

(٦٣) ترد الإشارة إلى هذا المخطوط في بقية الكتاب بتعبير «المصحف الباريسي». (المترجم)

(٦٤) يُنظر على سبيل المثال: =

بدورٍ حيويٍّ في حقل دراسات المخطوطات بعد أن خطَوا خطوة حاسمة. فجاءت أولًا مارلين جنكينز (Marilyn Jenkins)(٦٥)، وبعدها بقليل هانز كاسبار فون بوتمر (Hans Caspar von Bothmer)(٦٦)، فأطلقا وصف «أمويّ» على المخطوطات، أو بالأحرى على مخطوطةٍ هي المصحف الشهير الذي عُثر عليه في صنعاء والمحفوظ لدى دار المخطوطات برقم (20–33.1)، وعلى صفحته الأولى تصوير رائع لمبنَيَيْن من المباني المُقنطَرة. ومن حيث المبدأ، فإن دراسة الزخرفة الموجودة في مخطوطٍ من المخطوطات تتيح لنا ربطها بالأعمال الفنية المعاصرة، ومن ثَمَّ تحديد تاريخ لها. وتخلو العديد من المخطوطات قطعًا من الزخرفة والتذهيب، ومع ذلك يمكن الإفادة من الخط وطريقة الرسم وغير ذلك في نسبتها إلى غيرها.

كذلك فإن للتأريخ بالكربون المشعّ إسهامَهُ في معرفة التاريخ العام للنقل الخطي للقرآن في زمن الأمويين، وهو إسهام حقيق بألّا نغضّ الطرف عنه، وإن كان من الضروري -في نظري- توخّي الحذر في التعامل مع النتائج التي يسفر عنها التحليل في بعض الأحايين. وقد تعاظَم دور التأريخ بالكربون المشعّ على مدار السنوات الأخيرة؛ إذ ساعد في الإجابة عن مسألة تأريخ النسخ المبكّرة، وذلك استنادًا إلى أساسٍ بدَا أهلًا للثقة أكثر من التحليل الباليوغرافي. وعلاوةً على ذلك، شهدنا زيادة مطردة على مرّ الأعوام في إعادة توظيف الأدوات التي استُخدمت في تحديد القياس، وصارت بيانات المُعايَرة (calibration) أكثر دقّةً(٦٧). وقد بات من الأسهل الآن أن

= R. Ettinghausen, *Peinture arabe*, Geneva, 1962, pp. 167–170.

(65) M. Jenkins, A vocabulary of Umayyad ornament, in Maṣāḥif Ṣan‘ā’, Kuwait, 1985, pp. 19–23.

Maṣāḥif Ṣan‘ā’, Kuwait, 1985, p. 53, no 24.

(66) H.C. von Bothmer, Architekturbilder im Koran. Eine Prachthandschrift der Umayyadenzeit aus dem Yemen, *Pantheon* 45 (1987), pp. 4–20.

(67) Y. Dutton, op. cit., pp. 57–87.

وفي المقابل، جاءت بعض النتائج مخيِّبة للآمال حين أشارت إلى مدى زمني واسع عند تحديد تاريخ صناعة الرَّق. يُنظَر -على سبيل المثال- تأريخ مخطوط معهد الدراسات الشرقية (Institute of Oriental Studies) في سانت بطرسبرغ (E 20)، الذي يتراوح بين عامي ٧٧٥-٩٩٥م، وذلك في: =

يقبل المتخصّصون في الترميم والصيانة دراسة عينة من الرُّقوق في هذه العملية؛ نظرًا لأن حجم المادة الخام المطلوبة لهذا التحليل قد انخفض انخفاضًا كبيرًا. ومع ذلك، لا مناص من ضرورة مطابقة نتائج التحليل مع أدلّة أخرى. وقطعًا سوف يُسفِر تحليل الرَّق المؤرَّخ عن دقّة أكبر في عملية المعايرة. أما في الوقت الراهن، فيُبرز أوجه القصور في هذا الأسلوب. ويُعَدُّ «مصحفُ الحاضِنة[٦٨]» واحدًا من أفضل المخطوطات الموثّقة بين أيدينا. ويتضح لنا من حرد المتن ونصّ الوقفية أن الناسخ قد فرَغ من كتابته سنة ٤١٠هـ/ ١٠٢٠م[٦٩]. وعبر تحليل قطعة من الرَّق الذي كُتب عليه هذا المصحف أمكن تقدير دقّة القياس. وقدّر مختبرٌ فرنسيٌّ عمرَ هذا الرَّق باستخدام التحليل بالكربون المشعّ، فوجد أنه يعود إلى ١١٣٠ سنةً «قبل الوقت الحاضر»[٧٠]، تنقص أو تزيد بنحو

= E. Rezvan, On the dating of an "'Uthmanic Qur'an" from Saint Petersburg, *Manuscripta Orientalia* 6–3 (September 2000), pp. 19–22.

(٦٨) يقصد المؤلف مصحف فاطمة حاضنة الأمير المعز بن باديس. وقد كُتب هذا المصحف سنة ٤١٠هـ/ ١٠٢٠م، كما جاء في خاتمته، وأوقفته فاطمة الحاضنة على جامع القيروان. يُنظر: شيماء الفحّام، «دراسة وصفية تحليلية لخطوط مصحف فاطمة حاضنة باديس»، **علوم المخطوط**، العدد ٣، ٢٠٢٠م، ص٢٦١. (المترجم)

(٦٩) محمد المقداد الورتتاني، **البُرنس في باريس**؛ يُنظر:

Mohamed el Mokdad el Ouertatani, *Le burnous à Paris. Récit du voyage effectué en France et en Suisse*, Tunis, 1332/1914, p. 204 and fig. between p. 204 and 205; B. Roy, Un don de la gouvernante de Badis à la grande mosquée de Kairouan, *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, 1921, pp. 123–126; B. Roy and P. Poinssot, *Inscriptions arabes de Kairouan*, [Publications de l'Institut des Hautes études de Tunis, II/1], Paris, 1950, pp. 27–32, nº 9 and fig. 7–8;

ويُنظر كذلك: محمد النيّال، **المكتبة الأثرية بالقيروان: عرض ودليل**، تونس، ١٩٦٣م، ص١٤، حاشية (١)، ص١٩، والشكل الوارد في صفحتي ١٥-١٦. وتجد أيضًا صورة لـ«حرد المتن» في:

G. Marçais and L. Poinssot, *Objets kairouanais, IXe au XIIIe siècle, Reliures verreries, cuivres et bronzes, bijoux*, t. I, Paris, 1948, pp. 310–311 and fig. 16.

(٧٠) عبارة «قبل الوقت الحاضر» هي ترجمة لتعبير «before the present (era)»، الذي يرد في الأصل مختصرًا (BP)، والذي يستخدمه علماء الآثار مع التواريخ التي يجري تحديدها من =

ثلاثين عامًا[٧١]. ثم أجريت معايرة لهذه النتيجة، واتضح أن المدى الزمني المحتمل يتراوح بين عامي ٨٧١-٩٨٦م، باحتمال نسبته ٩٥٪ من الصحَّة. وقد رُتِّبت التواريخ المحتملة ترتيبًا تنازليًا تبعًا لنسبة الاحتمال، فجاءت على النحو التالي: ٩٣٧، ٨٩٥، ٧٨٥م. ويمكن القول بأن النتيجة الأقرب -وهي سنة ٩٣٧م- تفصلها ثلاثة وثمانون عامًا عن التاريخ الذي وَرد في حرد المتن. وإذا استخدمنا أقصى مدى زمنيّ -وهو سنة ٩٨٦م- يظل الفارق أربعًا وأربعين سنةً، أي نحو نصف قرن.

وربما تكون النتائج أقربَ إلى البيانات التي وردت في المخطوطات نفسِها. وثمة نسخة أخرى تعود وقفيتها إلى سنة ٢٩٥هـ/ ٩٠٧م، وقد قدّر المختبر ذاته أن تاريخها يعود إلى ١٢٠٥ سنةً «قبل الوقت الحاضر»، تزيد أو تنقص بنحو ثلاثين عامًا[٧٢]. أما المدى الزمني وَفْقَ التأريخ بالكربون المشعّ، بعد استخدام منحنى المعايرة، فقد تراوح بين عامي ٧١٦-٨٩١م، وجاءت التواريخ المحتملة وَفْقَ المختبر مرتَّبةً تنازليًا تبعًا لنسبة الاحتمال على النحو التالي: ٧٩١، ٨٠٦، ٧٨٠م. ولكن النتيجة الأقرب للصواب -أي سنة ٧٩١م- هي قبل مئة وستة عشر عامًا من تاريخ الوقفية الفعلي، وإن كان من الممكن الدفعُ بأن المخطوطة ربما كُتبت قبل هذا التاريخ بوقتٍ يسير. وفي المقابل، نجد أن أقصى مدى زمني -وهو سنة ٨٩١م- تاريخٌ قريبٌ جدًّا ويسبق تاريخ الوقفية بستة عشر عامًا فقط. ومع ذلك، تبدو الطرق المستخدمة دقيقةً إلى حدٍّ ما فيما يتعلَّق بالقياس. وفي محاولة لتقييم مدى إمكانية الوثوق بها من منظور مادي خالص، فضلًا عن التحقُّق من تاريخ ثلاثة مصاحف أخرى مثار جدل، أخذتُ عينةً من المصاحف الثلاثة ثم قسمتُ كل عينة إلى جزأين

= خلال الفحص بالكربون المشعّ (C14)، ويراد بها سنة ١٩٥٠م، التي هي سنة الصفر في هذا الفحص. وهذا الفحص بالكربون المشع يقدّر العمرَ على أساس التقويم الكربوني، ولا يوافق التقويم السنوي. ومن ثَمَّ فإن ١١٣٠ سنةً «قبل الوقت الحاضر» هي سنة ٨٢٠م. (المترجم)

(٧١) رقم الفحص في المختبر: Ref. Lyon-5354 (SacA-11954).

(٧٢) رقم الفحص في المختبر: Ref. Lyon-5355 (SacA-11955).

وأرسلت العيّنات إلى مختبرَيْن مختلفَيْن. وظهر الاتفاق بين المختبرين بصورة جليّة، فكانت القراءات قريبةً من بعضها البعض؛ إذ جاءت نتيجة المختبر الأول بين عامي ٦٧٧-٨٥٨م ونتيجة المختبر الثاني بين عامي ٦٧٦-٨٦٩م للعينة الأولى، في حين جاءت نتيجة العينة الثانية وَفْقَ المختبر الأول بين عامي ٦٧١-٧٧٣م في مقابل ٦٥٠-٧٦٤م للمختبر الثاني، أما بالنسبة إلى العينة الثالثة فجاءت نتيجة المختبر الأول بين عامي ٦٨٤-٨٦٧م ونتيجة المختبر الثاني بين عامي ٦٧٢-٨٥٣م. وجدير بالذكر -ولعل هذا من أكبر الفوائد التي نخرج بها من نتائج هذه الطريقة- أن المصاحف الثلاثة كانت قد نُسبت إلى مطلع القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي اعتمادًا على ما ذُكر في وقفية يُقال إنها مرتبطة بهم. لكن نتائج التحليل بالكربون المشعّ استبعدت هذا الاحتمال بشكل قاطع، وتأكَّد ما توصَّل إليه التحليل الباليوغرافي من نسبة هذه المصاحف إلى القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي. وخلاصة القول هي أنه بالرغم مما يبدو من إفراط الدراسات الحديثة في الوثوق بطريقة التحليل الكربوني، فإن القول الفصل ينبغي أن يكون للمتخصِّصين في الفيلولوجيا أو المؤرخين أو المعنيين بدراسة تطور الخطوط.

ويتجلَّى هذا بصفة خاصَّة حينما يعطينا القياس نتائجَ لا يمكن قبولُها ببساطة. وقد استُخدمت هذه الطريقة مؤخرًا في تحديد تاريخ ورقتَيْن من «طُرس صنعاء» الشهير (المحفوظ في دار المخطوطات برقم 27.1-01)[٧٣]. ووَفق المختبر الذي أجرى هذا التحليل، فإن تاريخ إحدى الورقتَيْن يعود إلى الفترة الزمنية بين عامي ٥٤٣-٦٤٣م، فيما يعود تاريخ الورقة الأخرى إلى الفترة ما بين عامي ٤٣٣-٥٩٩م[٧٤]. وقد تكون التواريخ المتأخرة أسهلَ في التفسير، بالقول إنها جاءت نتيجة

---

(٧٣) أُجري تحليل لورقة أخرى من الطرس في الولايات المتحدة الأمريكية، يُنظر:
B. Sadeghi and U. Bergmann, The Codex of a Companion of the Prophet and the Qur'an of the Prophet, *Arabica* 57 (2010), pp. 348-353.

ويُنظر أيضًا الفصل الثاني من هذا الكتاب.

(٧٤) أدين بالفضل لكريستيان روبن (Christian Robin) في الوصول إلى هذه النتائج، فله خالص شكري من أعماق قلبي.

وقوع شيء من التداخل (contamination)[٧٥]. وقد تكمُن المشكلة في الظروف المناخية التي نشأت فيها الأنعام التي صُنع الرَّق من جلودها، بأن يكون مناخًا جافًا وأرضًا قاحلة أو شبه قاحلة.

ولا يمكن للتقدُّم الذي تحقَّق في تأريخ المواد وفهم التسلسل الزمني لهذه الحقبة أن يطمس حقيقة واضحة، هي أن حدود هذه الفترة الزمنية تبقى مسألة شائكة، لا سيما أن المدى الزمني قصيرٌ نسبيًّا. ولا ريب أن نتائج التحليل الكربوني في غاية الأهمية؛ إذ هي مؤشر أوَّليٌّ على عُمر هذه النُّسَخ، لكن هذه النتائج ليست دقيقةً بما يكفي لوضع تسلسل زمني لها في سياق فترة زمنية امتدَّت أقلَّ من قرن من الزمان. وفي ظل غياب مادة مؤرخة بصورة مباشرة، يستحيل الجزم مثلًا بأن عددًا من المصاحف التي أرى أنها تعود لأواخر الحقبة الأموية لم تُكتَب -في الواقع- خلال العقد الأول أو العقود الأولى من الخلافة العباسية؛ فإن النسَّاخ ومُزخرِفي المخطوطات لم يغيروا عاداتهم بين عشية وضحاها، وإن كانوا ربما طوَّعوا عملهم بحسب رغبات المُستكتِبين. ولا شكَّ أن زيادة المادة المنشورة ينعكس بالإيجاب على فهمنا للتطورات التي ميزت منتصف القرن الثاني الهجري/ السابع الميلادي، فيكتسب دقَّة أكبر.

---

(٧٥) نوع من أخطاء النسخ الشهيرة في المخطوطات، ومنه: التداخل الذاتي (auto-contamination)، ويُقصد به في سياق المخطوطات القرآنية الأثرُ الذي يخلِّفه جزء من القرآن على جزء آخر ضمن تقليد نصيّ واحد. ويختلف هذا عن التناظر في الفروقات والاختلافات (cross-contamination)، الذي يشير إلى تأثر تقليد نصيّ في موضع ما بتقليد نصيّ آخر، مثل التقليد النصي العثماني أو التقليد النصي لمصحف ابن مسعود. ويتخذ التداخل الذاتي شكلَيْن: أ) استيعاب النظير، ب) استيعاب الألفاظ القريبة. أما استيعاب النظير أو التجانس مع السياق، فهو أن يخلط الناسخ بين الآيات القرآنية المتشابهة بسبب كثرة التشابه؛ في حين يُراد باستيعاب الألفاظ القريبة أن الناسخ قد يسمع كلمة فتبقى عالقةً في ذهنه ثم يكرّرها في غير موضعها. وقد تناول بهنام صادقي (Behnam Sadeghi) هذا النوع من الأخطاء في دراسته حول «طرس صنعاء» في البحث المذكور في الحاشية المذكورة أعلاه، وترجمتي العربية لهذا البحث متاحة على موقع مركز تفسير للدراسات القرآنية، بعنوان «موازنة بين مصحف عثمان وإحدى مخطوطات صنعاء (طرس صنعاء ١): نظرات حول تاريخ تدوين القرآن»، عبر هذا الرابط: https://tafsir.net/translation/122. (المترجم)

ومع الأسف، لا سبيلَ بعدُ إلى نسبة المادة المخطوطة إلى منطقة جغرافية أو إقليم ما. فإن وجودها في واحدٍ من المستودعات الأربعة الكبيرة التي كان لها دورٌ في حفظ بعض المخطوطات القرآنية المبكِّرة إلى وقتنا هذا لا يقتضي بالضرورة أن تكون مكتوبةً في المكان نفسه. وإن القراءات -كما نراها في تقسيم النص القرآني إلى آيات أو عبر اختلاف الضبط بالشكل حين بدأ استعماله- قد خضعت للدراسة والنظر للخروج بنتيجة تبيِّن منشأ هذه النُّسَخ وموطن ظهورها(٧٦). وينبغي توخي الحذر في التعامل مع نتائج تلك الدراسة وذلك النظر، فليس لدينا ما يقطع بأن القراءات في زمن الأمويين كانت شبيهةً بما نعرفه. وكذلك لا علم لنا بالتوزيع الجغرافي لمختلف التقاليد والأنظمة التي جرى العمل بها خلال الحقبة الزمنية محل النظر. وما زلنا لم نكتشف بعدُ قرائنَ تسمح لنا بنسبة بعض المصاحف على الأقل إلى أحد الأقطار.

فما حاجتنا -إذن- إلى تحديد المصاحف المبكِّرة على وجه أكثر دقَّة؟ ما الفائدة التي تُرجى من ذلك؟ فإن ما يعنينا -وَفْقَ السردية الإسلامية التقليدية- هو النصّ المتلوّ. وحين اجتمع علماء من الأزهر نحو سنة ١٩٢٠م لإخراج نسخة معتمدة من المصحف، لم يفكِّروا مطلقًا في النظر في الشواهد المخطوطة المبكِّرة، لو أتيح لهم تحديدها والوصول إليها، واعتمدوا بدلًا من ذلك على الكتابات الدقيقة في علم القراءات أو مرسوم المصحف الذي عرفته الأوساط العلمية الإسلامية منذ مطلع القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي(٧٧).

للجواب عن هذا نقول: **أولًا**: تتضح أهمية هذه المصاحف في الوقوف على حال القرآن في مرحلة مبكِّرة. كما أن الأدلَّة التي تمدنا بها حول الجمع المبكِّر للنص القرآني تساعد في وضع حدٍّ للجدل الذي بدأته «المدرسة الفكرية المغالية في النقد

---

(٧٦) يُنظر مثلًا:

Y. Dutton, op. cit., pp. 81–82.

(77) G. Bergsträsser, Plan eines Apparatus Criticus zum Koran, *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Abteilung* 1930, Heft 7, Munich, 1930, pp. 4–6.

والتشكيك» (hyper-critical school). **ثانيًا**: تقدّم لنا هذه المصاحف معلوماتٍ مهمةً حول النصوص القرآنية التي لم يحفظها لنا التراث الإسلامي، كما يتضح بصورة مثيرة للغاية من «طرس صنعاء». **ثالثًا**: هذه المصاحف هي مصدرنا الوحيد -وإن لم يكن مكتملًا- عن التراث الشفاهي الذي تُجسّد جزءًا منه. وما زال أمامنا الكثير من العمل حتى نفهم بعض خواص النص المكتوب التي قد تتفق مع حالات النقل الشفاهي التي سبَقتها، لكن بعض الخصوصيات التي وُجدت في المصاحف المبكِّرة تشير إلى ذاك الاتجاه. **رابعًا**: وهو أمر منطقيّ للغاية وإن تعارَض إلى حدٍّ ما مع الرؤية التقليدية، يمكن للمصاحف المبكِّرة أن تمنحنا مؤشراتٍ حول بعض القراءات أو الإملاء والرسم المتأخر. **خامسًا**: أن التغيير المثير في شكل هذه المصاحف -الذي آمل أن أتمكَّن من إبرازه- يشي بأن تصورَ الثقافة والمجتمع الإسلاميَّيْن لهذه المصاحف ودورَها فيهما قد شهد تحولًا هائلًا إبَّان الحقبة الأموية. وتُميط تلك المخطوطات أيضًا اللثام عن المحاولات الأولى لإخراج مصاحف فاخرة ذات جودة فائقة، وتضع معايير تضبط أي تناولٍ للتطورات اللاحقة في الكتاب الإسلامي. **وأخيرًا**: تعطينا صورة مباشرة عن ثقافة المجتمعات الإسلامية الأولى وإيمانها. ومع أن تاريخ النص القرآني قد يكون مثار جدل وخلاف، لكنه يتجلّى -في تصوري- في هذا الانتقال المكتوب للنص. ومن جهة أخرى، وبعيدًا عن أي مجالٍ للشكّ، فإن للمصحف تاريخًا خاصًّا، وأقصد بكلمة «مصحف» هذا الشيء الذي على صورة كتاب يشتمل على نصِّ الوحي. ولا يسعى الكتاب الذي بين أيدينا للإجابة عن كل هذه النقاط؛ إذ يستلزم ذلك أن تُنشَر المواد التي تعود لهذه الحقبة بطريقة أكثر منهجيةً، وإنما يسعى إلى طرح معلوماتٍ جديدة وتصوراتٍ مُحدَثة حول تاريخ المصحف في زمن الأمويين.

وتمتدُّ الفترة محل الدراسة من نهاية الصراع بين علي ومعاوية (٤١هـ/ ٦٦٠م) حتى سقوط الدولة الأموية في سنة ١٣٢هـ/ ٧٥٠م، وقد شهدت تغيرات هائلة؛ فانتقلت حاضرة الإمبراطورية الجديدة إلى الشام، وأصبحت دمشق عاصمةً لها. ومع تولّي مروان بن الحكم مقاليد الخلافة وانقضاء ثورة ابن الزبير سنة ٧٣هـ/ ٦٩٢م،

بـدأت حقبة جديدة لها أهمية خاصـة، لعل أهمها فترة حكم عبد الملك [بن مروان] (سـنة ٦٥هـ/ ٦٨٥م حتـى سـنة ٨٦هـ/ ٧٠٥م) ومـن بعـده [ابنـه] الوليـد (سـنة ٨٦هـ/ ٧٠٥م حتـى سـنة ٩٦هـ/ ٧١٥م). فقد استـجدَّت تحولات هائلـة في إدارة الإمبراطورية، واتخذت الدولة شكلًا جديدًا. وجاءت اللحظة الفارقة حين اعتُمدت اللغـة العربيـة لغـةً للدواوين والحكم. ولا شـكَّ أن فـي إقامة تلك البنايـات الفخمة والصـروح المشـيدة -وفي مقدّمها قبة الصخرة في بيـت المقدس- دلالةً على عناية الحكَّام باتخاذ الإسـلام دينًا رسـميًّا للدولة الجديدة، كما يتجلَّى أيضًا من نقوش قبة الصخرة. وثمة أدلة عديدة تبرهن على أن إدارة شؤون الحكم صارت أكثر فاعليةً، لا سـيما في مسـألة جمع الضرائـب؛ فصار لديها مواردُ أكثر تحـت إمرتها تفوق ما كان عليه الحال من قبل. ونتيجةً لهذا كلِّه، انتشـرت العربية بين أهالي البلدان المفتوحة، وعمَّ الإسلام أرجاء الإمبراطورية الشاسعة.

الفصل الأول

استنساخ القرآن في بواكير الحقبة الأموية

المصحف الباريسي

عُثر على «المصحف الباريسي» ضمن المخطوطات القرآنية التي كانت محفوظةً في جامع عمرو بن العاص في الفسطاط حتى أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر، حين استطاع باحثان فرنسيان -هما: جان جوزيف مارسيل، وجان لويس أسلين دي شيرفيل- شراء كمية كبيرة من الأوراق المخطوطة[(١)]. وتتوزع ورقات المخطوط التي أمكن التوصُّل إليها على أربع مجموعاتٍ مرتَّبة بحسب الحجم على النحو التالي: مجموعة الورقات المحفوظة في المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس (وكانت من قبل في حوزة أسلين دي شيرفيل)[(٢)]، ومخطوط المكتبة

---

(١) يُنظر:

F. Déroche, *La transmission écrite du Coran dans les débuts de l'islam. Le codex Parisinopetropolitanus*, [Texts and studies on the Qur'ān 5] Leiden-Boston, 2009, pp. 10–13 and 14–16.

ويعتمد الفصل التالي على نتائج الدراسة الواردة في هذا الكتاب.

(2) F. Déroche, *Les manuscrits du Coran: Aux origines de la calligraphie coranique* [Bibliothèque Nationale, Catalogue des manuscrits arabes, 2e partie, Manuscrits musulmans, I/1], Paris, 1983, pp. 59–60, nos 2 and 3.

نشر ديروش وسيرجيو نويا نوزيده (Sergio Noja Noseda) مصوَّرةً لجزءٍ من هذا المصحف تشتمل على الورقات ١-٥٦، يُنظر:

F. Déroche and S. Noja Noseda, *Le manuscrit Arabe 328 (a) de la Bibliothèque nationale de France* [Sources de la transmission manuscrite du texte coranique I, Les manuscrits de style hijâzî, 1], Lesa, 1998.

وبدراسة مخطوطة سانت بطرسبرغ، عِلمنا أن الورقات ٥٧-٧٠ في مخطوط المكتبة =

الوطنية الروسية في سانت بطرسبرغ (وكان سابقًا في مجموعة مارسيل)، ومخطوط مكتبة الفاتيكان (Biblioteca Apostolica Vaticana)[٣]، و«مجموعة ناصر داوود خليلي للفن الإسلامي» في لندن[٤]. وتبلغ أبعاد ورقات الرَّقّ الثماني والتسعين التي أمكنني تقصّيها (وقد يظهر غيرها في المستقبل) ٣٣×٢٤سم، وتشتمل على نحو ٤٥٪ من النص القرآني الذي بين أيدينا اليوم. ومن هذه المعطيات يمكننا أن نستخلص أن المخطوط الأصلي اشتمل على ما بين ٢١٠ إلى ٢٢٠ ورقةً، مما يعني أن إنتاج هذا المخطوط الذي جاء على شكل مجلد رباعي الكراسات ذي حجم معقول استلزم نحو ١٧ إلى ١٨ مترًا مربعًا من الرَّقّ[٥]. وكما هو حال المخطوطات الحجازية الأخرى، يأتي المصحف الباريسي على شكل كرّاس أو مصحف، وهو الشكل الغالب للكِتاب في العصور القديمة المتأخرة[٦]. ومجاميعه عبارة عن كُرّاسات رباعية تتقابل فيها الوجوه المتماثلة؛ فالجانب اللحمي في مقابل نظيره،

= الوطنية الفرنسية في باريس بوسم Arabe 328 (التي يرِد لها وصفٌ مستقل في دليل ١٩٨٣م تحت اسم Arabe 328 b) هي جزء من المصحف ذاته. يُنظر:

F. Déroche, op. cit., p. 22.

ويمكن الاطلاع على المخطوط من خلال الموقع الإلكتروني للمكتبة الرقمية التابعة للمكتبة الوطنية الفرنسية (غاليكا) (gallica.bnf.fr).

(٣) رقم المخطوط: Vat. Ar. 1605/1، يُنظر:

G. Levi della Vida, *Frammenti coranici in carattere cufico nella Biblioteca Vaticana*, Vatican, 1947, p. IV, and 1–2.

ويُنظر المصوَّرة في اللوحة رقم ١.

(٤) برقم KFQ 60. يُنظر:

F. Déroche, *The Abbasid tradition, Qur'āns of the 8th to the 10th centuries* [The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, I], London, 1992, p. 32 and pl. on p. 30.

(5) F. Déroche, op. cit. (2009), p. 23.

(٦) تذكُر رسالة عبد المسيح بن إسحاق الكندي أن المسلمين الأوائل قد تركوا النصَّ القرآنيَّ في هيئة صفائف ولفائف على شكل لفائف اليهود، وذلك قبل تدخُّل الخليفة عثمان بن عفان. يُنظر:

P. Casanova, Mohammed et la fin du monde: étude critique sur l'islam primitif, Paris, 1911, p. 121; G. Troupeau, 'al-Kindī', EI², V, pp. 123–124.

وكذا جانب الشَّعر(٧). ولا يعني هذا أن هذه الكراسات صُنعت نتيجة عملية الطيّ؛ بل -في الواقع- تثبت بعض «الحالات» التي وقع فيها خللٌ في تسلسل جوانب الشعر واللحم (على سبيل المثال من الورقة ٤٢ إلى الورقة ٤٨ في المخطوط الباريسي) أن الورقات الرَّقية المزدوجة(٨) التي تعادل نصفَ جلد حيوان قد جُمع بعضُها فوق بعض ثم طُوِيت(٩). وفي المقابل، يُقطَع الرَّق من مواضع بعيدة عن أي عملية طيّ عند صناعة الكرّاسات.

وقد كُتب النص في سطور طويلة موزَّعة على الصفحة كلِّها، تكاد لا تترك أيَّ هامش سوى على الوجه الداخلي للورقة. وليس هذا نتيجة تشذيب وقصّ لاحق ربّما أدى إلى إزالة الهوامش. ففي العديد من المواضع نجد أطراف الجلد الطبيعية موجودةً كما هي، وعادةً ما تأتي مع نهاية تلك الورقة تقريبًا(١٠). ومن الواضح أن هذه الطريقة في استغلال أكبر مساحة ممكنة من الرَّقّ الموجود في الكتابة هي اختيار النسَّاخ، وليس الهدف منها تقليل استهلاك الرَّقّ؛ إذ إن متوسط طول الخط أمرٌ مهمٌّ إلى حدٍّ ما، ربما لأن النسخة كانت مُعدَّة للاستخدام العام [لا الشخصي]. وآثار التسطير الواضحة هنا وهناك تتَّسق مع الملاحظات السابقة، فإن النسَّاخ قد جهزوا عملية الاستنساخ وحدَّدوا شكل النسخة الأخير رغم تفاوت عدد الأسطر من صفحة إلى أخرى(١١).

---

(7) F. Déroche et al., *Islamic codicology. An introduction to the study of manuscripts in Arabic script*, London, 2006, pp. 72–74.

(٨) الورقة المزدوجة عبارة عن كراس من أربع صفحات. (المترجم)

(9) F. Déroche, op. cit. (2009), pp. 24–26.

(١٠) يُنظر -على سبيل المثال- مخطوطة المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس BnF Arabe 328، الورقات الثانية والخامسة والسادسة، أو الورقات الأولى والحادية عشرة والثانية والعشرون من مخطوطة سانت بطرسبرغ Marcel 18.

(١١) عادةً ما تكون مسطرةُ المصحف واحدة وإن تغيَّر الناسخ. يُنظر:
F. Déroche, op. cit., p. 28.

أما في هذا المصحف، فهناك تفاوُت في عدد الأسطر ما بين ٢١ إلى ٢٨ في الصفحة. ويبدو أن النسَّاخ (ب) و(ج) و(د) يفضّلون عددَ أسطر أقلَّ مقارنةً بالناسخين (أ) و(هـ).

وسار الخطُّ على ما جرى به عُرفُ هذه الحقبة الزمنية من عدم الالتفات كثيرًا إلى المسافات بين الكلمات وفي الكلمة الواحدة حين تشتمل على حرف لا يتصل بباقي حروف الكلمة. وتتوزع مجموعات الحروف بشكل منتظم في أنحاء الصفحة. ومن لوازم هذه الطريقة في التعامل مع الخط إمكانيةُ تقسيم الكلمة أو قطعها عند نهاية السطر إذا اقتضت الحاجة؛ ومع ذلك لم يحدث أن فُصِلَت كلمة في نهاية الصفحة. ولعل منشأ هذا الأمر هو طريقة «الخط المتصل» (*scriptio continua*) المتبعة في العصور القديمة المتأخرة، والتي سار عليها الخط العربي كذلك(١٢). ومن أبرز ما يميز المصحف الباريسي أنه ثمرةُ عمل جماعيّ، فقد تتابَع على نَسْخِه خمسة من الخطاطين في الصفحات الثماني والتسعين التي وقفتُ عليها. ولا سبيل إلى قولٍ جازمٍ حول الطريقة التي وُزِّع بها العمل، ولا حتى العدد الفعلي للنسَّاخ بعد أن ضاع نصفُ المخطوط.

وأكثر من أسهم في كتابة هذا المصحف الناسخ (أ)، كما في (الشكل ١)؛ إذ تولَّى نسخ ثلاث وسبعين ورقةً كُتِب في كل صفحة عددٌ من الأسطر تراوح ما بين واحد وعشرين إلى ثمانية وعشرين سطرًا بخطٍّ حجازيٍّ واضح(١٣). وهو أولُ ناسخ يظهر في هذا المخطوط، لكنه لم يكتب جزءًا متصلًا، بل كان يُفسح المجال لناسخ آخر في ستة مواضع بعد أن يتوقف عند نهاية وجهٍ، وإن لم تنتهِ الآية التي يكتبها عند نهاية الورقة. وسار على المنوال نفسِه ثلاثةٌ من النسَّاخ الآخرين، وشذَّ عن هذه القاعدة خامسُهم، وهو الناسخ (ج). ونتيجةً لذلك، لا تجد فاتحة كرّاس اشترك فيها ناسخان في الوقت ذاته يتولَّى أحدهما الكتابة على ظهر الورقة في حين يكتب الآخر وجهَ الورقة التي تليها. ولم يكن الناسخ الأول (أ) ماهرًا في خطِّه وإن كان منتظمًا مقروءًا،

---

(١٢) يُنظر:

W. Diem, Untersuchungen zur frühen Geschichte der arabischen Orthographie. IV. Die Schreibung der zusammenhängenden Rede. Zusammenfassung, *Orientalia* NS 52 (1983), pp. 386–387 (§242).

(13) F. Déroche, op. cit. (2009), pp. 31–34.

وهـو يُعجِـم النون في معظم الحالات (بنسـبة ٧٠٪ تقريبًا من النقـاط). وهناك ثلاثة صفوف أفقية من نقطتَيْن متراكبتَيْن للفصل بين الآيات.

أما الناسخ الثاني بحسب الأهمية فهو الناسخ (ج)، كما في (الشكل ٣)[١٤]، وقد كتب ست عشـرة ورقةً هي ختام الجزء المتبقي من المصحف الباريسي. وثمة سقط فـي المخطـوط بيـن الآية الخامسـة والخمسين من سـورة الزمـر إلى الآيـة الحادية والثلاثين من سـورة فُصِّلت، وهو سـقطٌ يفصل بين آخر ورقة كتبها الناسخ (أ) وأول ورقة كتبها الناسخ (ج)؛ فلا يوجد إسهام لناسخ آخر في هذا الموضع[١٥]. ويختلف عدد الأسـطر فيتراوح ما بين واحد وعشـرين إلى خمسـة وعشـرين سـطرًا، لكنه في معظم الحالات اثنان وعشـرون أو ثلاثة وعشـرون سـطرًا. وخطُّ هذا الناسـخ متقَن منتظِـم يكشـف عـن تمرُّس فـي الكتابة. ويتضـح من خـط الناسـخ (د) أن مجموعة النسَّـاخ التـي تتابعـت على كتابة هذا المصحـف ضمَّت بعضَ المهرة [فـي الكتابة]، رغم ما يبدو لنا من أن هذا الناسـخ لا يُولِي عملَه كبيرَ عناية دومًا، وذلك بالنظر إلى عـدد الأخطـاء التي وقع فيها والتصويبات التي ظهرت في الجزء الذي تولَّى نَسْـخَه؛ كما يندر اسـتخدامه لعلامات الإعجـام، ويفصل بين الآيات بمجموعات تتكوَّن من أربع نقاط على شكل مربع أو أحيانًا في عمود بعضُها فوق بعض.

أمـا النسَّـاخ الثلاثـة الآخـرون (ب، د، هـ) فقد اشـتركوا عن قُرب فـي الكتابة مع الناسـخ (أ)؛ إذ كان يتركهـم يكتبـون -علـى فترات متقطِّعة- مـن صفحتين إلى أربع عشـرة صفحةً قبل أن يسـتأنف عمله من جديد. وتتركز هذه الفترات المتقطِّعة ما بين الآية الخامسة والتسعين بعد المئة من سورة آل عمران إلى الآية الرابعة والتسعين من سـورة الأعـراف. ويُعَـدُّ الناسـخ (ب) أهـمَّ الثلاثـة مـن حيـثُ تتابُعهم علـى الكتابة (الشـكل ٢)[١٦]. فقد نسَـخ ما يعادل سـبعَ ورقات موزَّعة على ثلاث فترات قصيرة

---

(14) Ibid., pp. 37–39.

(١٥) يتضـح مـن هـذه العناصـر، وكذلـك من تعـذُّر الاطـلاع على ظهـر الكراسـات، السـببُ الذي دفعني لإيراد وصفٍ مستقلٍّ لهذا الجزء في دليل المكتبة الوطنية (يُنظر ما مرَّ معنا من قبل).

(16) F. Déroche, op. cit. (2009), pp. 34–36.

متتابعـة، وخطُّه أكثر تناثرًا، وتشتمل الصفحة على أسـطر أقل عـددًا (ما بين ٢١ إلى ٢٥ سـطرًا) كُتبت حروفها بخطٍّ ممشـوق؛ فيبلغ ارتفاع حرف الألف عشـرةَ أضعاف قَطَّة القلم بدلًا من سبعة أضعاف كما في خط الناسـخ (ج) وثمانية في خط الناسخ (أ)[١٧]. ويتميَّـز أسـلوب الناسـخ (ب) بإعجـام النـون ثم الباء في أغلـب المواضع، ويفصل بين الآيات بعمودين متقابلين في كلٍّ منهما ثلاث نقاط متراكبة.

ولا يُسـهم الناسخان (د) و(هـ) بصورة كبيرة في كتابة المصحف الباريسي، لكن مـرة أخرى أشـير إلـى أن الحال قد يكون بخـلاف ذلك إذا ما وقفنـا على المخطوط بحالتـه الأصليـة. وقـد كتبـا صحيفتَيْـن في بداية كـرّاس، أو مـا يعادل ورقـة. ويتميز الناسـخ (د) بالمهـارة وحُسـن الخـط (الشـكل ٤)[١٨]، وثمـة فارق لافـت بينه وبين الناسخ (هـ) الذي يكتب بمشقَّة واضحة (الشكل ٥)[١٩].

ونلاحظ في كل المخطوط وجودَ علاماتِ فواصل الآيات بصورة منتظمة، حتى وإن بـدا الناسـخ (ج) فـي بعـض الأحيـان أقل دقَّـة. ويتناقـض هذا مع مـا ذهب إليه تيـودور نولدكـه اسـتنادًا إلى أدلَّة متأخرة من أن تقسـيم الآيات ليس سـمةً مطردةً في النقـل المبكِّـر للنـص القرآني[٢٠]. ولكل واحدٍ من النسَّـاخ طريقتـه في ذلك، لكنهم جميعًـا ينهلـون من المنهل نفسِـه، فيميزون فواصل الآيـات بمجموعة نقاط ممدودة متراكبة في صفٍّ أو أكثر.

وعلى الرغم من تكرار نفس حركة اليد من أربع إلى ست مرات لتمييز نهاية الآية دون أي إشـكال، فقـد كان النسَّـاخ متردِّديـن -على ما يبدو- في اسـتخدام علامات الإعجام في الرسم لتمييز الحروف المشتبهة. وكان الإعجام في ذلك الوقت معروفًا؛ إذ اشتمل المصحف على بعض هذه العلامات، لكن الفجوة بين المصحف الباريسي ومصحـف آخـر حديـث تنبـئ بالكثير. فعنـد المقارنـة بيـن صفحـة مـن مصحـف

(17) Ibid., p. 30.

(18) Ibid., pp. 39–41.

(19) Ibid., pp. 41–43.

(20) Th. Nöldeke, *Geschichte des Qorâns*, Göttingen, 1860, p. 323.

القاهرة[٢١] تشتمل على الآيات (١١٤-١١٩) من سورة التوبة وما يقابلها في الورقة ٤٤ (وجه) من المصحف الباريسي، تبيَّن لنا وجود خمس نقاطٍ فقط بدلًا من ١٢٩ نقطة مستخدمة في وقتنا الحالي.

وفضلًا عن ندرة استخدام هذه النقاط، هناك تفاوُت بين النسَّاخ في استخدامها[٢٢]. فالناسخ (هـ) لم يستخدم علامات الإعجام في الصحيفتَيْن اللتين كتبهما. ولم يختلف الحال كثيرًا مع الناسخ (ج)؛ فقد استخدم هذه النقاط في خمسة مواضع فقط من ست عشرة ورقةً تولَّى نَسْخَها. وفي المجمل، لم تُعجم الجيم والقاف إطلاقًا. ومع أن الناسخين (أ) و(ب) يستخدمان النَّقْط أكثر من غيرهما، لا يضع الناسخ (أ) النقاط أسفل السطر (للباء والياء) في حين أن الناسخ (ب) لا يُعجِم الخاء والضاد والظاء والغين، وإنْ حرص أكثر من الناسخ (أ) على ضبط التاء المثنَّاة الفوقية والثاء المثلثة. وكان من المتوقَّع -في ظل ما تذكره مصادر مثل أبي عمرو الداني عن الاستخدام المبكِّر لعلامات الإعجام- أن نرى تمييزَ حرفَي التاء والياء في بداية الفعل حتى يكون النص أكثر وضوحًا. بيد أن الحال على خلاف ذلك، فلم يَرِد الحرفان معجمَيْن إلا نادرًا. ولا يُعجم الناسخان (أ) و(ج) حرف الياء إطلاقًا. وهنا

---

(٢١) كان أول ظهور للمصحف الشريف في الإقليم المصري بأمرٍ من محمد علي باشا سنة ١٨٣٣م بمطبعة بولاق التي عُرفت فيما بعد بالمطبعة الأميرية، لكنه لم يخلُ من بعض الأخطاء مما دفع بالدولة إلى سحبه وإتلافه. ثم ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر طبعة جديدة هي مصحف المخللاتي في سنة ١٨٩٠م، ثم سعى الملك فؤاد الأول إلى طباعة المصحف الشريف على نفقته، وشكَّل لجنة برئاسة شيخ القرَّاء المصريين آنذاك محمد خلف الحسني تحت إشراف مشيخة الأزهر، ونُسخ القرآن وَفْقَ قواعد الرسم العثماني برواية حفص وبعلامات الإعراب التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي. وظهرت الطبعة الأولى سنة ١٩٢٣م في ٨٢٦ صفحة، وعُرفت بين الناس بـ«المصحف الأميري» أو «المصحف المطبوع» أو « مصحف بولاق» أو «مصحف القاهرة». ولا يزال هذا المصحف متداولًا إلى يومنا هذا، وهو الطبعة التي أشار إليها ديروش في هذا الكتاب بـ«طبعة القاهرة» (Cairo edition)، في حين آثرتُ استخدام المصطلح المشهور «مصحف القاهرة». يُنظر: عبد العزيز حميد صالح، **خط المصحف الشريف وتطوره في العالم الإسلامي**، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٢٠م، ص٣١١-٣١٢. (المترجم)

(٢٢) يُنظر جدول المقارنة في:

F. Déroche, op. cit. (2009), p. 44.

ينبغي التأكيد أيضًا على أمرٍ آخر؛ ففي كثيرٍ من الحالات نجد أن استخدام الناسخ (أ) لنقط الإعجام جاء مكثّفًا بعض الشيء، من ذلك مثلًا ما وجدناه في السطر التاسع في ظهر الورقة الثانية من المصحف الباريسي أو في السطر السادس عشر في ظهر الورقة الأولى من مخطوط سانت بطرسبرغ؛ حيث جاء عدد النُّقط أكبر بكثير من بقية الورقة. كذلك لا نجد أيَّ استخدام للحركات والهمزة والشدَّة وغيرها.

وقد لاحظ ميكيله أماري في دراسته لمجموعة مخطوطات أسلين دي شيرفيل أن النقل الكتابي المبكِّر تميَّز -إلى جانب استخدام الخط الحجازي تحديدًا- بطريقة خاصَّة في الرسم والإملاء وصلت -على حدِّ قوله- إلى «شنِّ حرب شرسة على حرف الألف»(٢٣). ثم جاء ريجي بلاشير (Régis Blachère) فتحدَّث عن الإملاء الناقص (*scriptio defectiva*)(٢٤). ولن نجد إشكالًا في استخدام هذا المفهوم لو وفِّقنا إلى حسن استيعابه. فإن الخط العربي ناقصٌ في حدِّ ذاته؛ ذلك أنه يستعيض بالحركات عن الوحدات الصوتية القصيرة، فلا صورة لها في الحروف الهجائية. وفي حالة الإملاء الناقص الموجود في المصاحف المبكِّرة لا تُكتَب الألف الممدودة بشكل سليم، وإلى حدٍّ ما لا يسير هذا الخط على نظامٍ واحدٍ في كتابة الياء الممدودة ولا في استخدام علامات الإعجام، فضلًا عن غياب الحركات التي تنوب عن حروف العلَّة.

ويُعَدُّ الرسم القرآني أحد العناصر التي تجب مراعاتُها عند دراسة الانتقال الخطي للنص في العصر الأموي. وقد لاحظ أماري عددًا من المواضع التي اختلف فيها الرسم عن الاستخدام المعاصر(٢٥). وثمة إشكالات لا تزال في حاجة إلى حلّ، ومن ذلك النسخة «الحديثة» التي يُرجَع إليها في المقارنة؛ فقد استخدم أماري نسخة

(23) M. Amari, Bibliographie primitive du Coran … Extrait de son mémoire inédit sur la chronologie et l'ancienne bibliographie du Coran, publié et annoté par Hartwig Derenbourg, in *Centenario della nascita di Michele Amari* I, Palermo, 1910, p. 20.

(24) R. Blachère, *Introduction au Coran*, 2e éd., Paris, 1959,

لا سيما ص٧٩ وما يليها.

(25) M. Amari, op. cit., pp. 19–20.

هنكلمـان (Hinckelmann)، فـي حين آثرتُ الاعتماد فـي هذا العمل على مصحف القاهرة، الذي لا يُعَدُّ طبعةً علميةً ونعلم أنها طبعةٌ غير متسقة في بعض النقاط، لكنها متداولة مشـهورة أضحت مرجعًا للناس. ومن جهة أخرى، خرجتُ من مسحٍ أوَّليٍّ بانطبـاع عن عدم توافق النسَّـاخ الخمسـة علـى طريقة كتابة بعـض الكلمات. وحتى يتسنَّى المقارنة بينهم من حيثُ الرسم القرآني وطريقة الإملاء، رأيت أن أعتمد على عدد من العوامل التي عادةً ما تكون حاضرةً في غالب الكتابات، وربما امتدَّت لاحقًا إلـى غالبية المخطوطات المكتوبة بالأسـلوب الحجـازي التي ظلَّت محفوظة. وثمة خمـس كلماتٍ يمكن أن تكون أساسًـا مناسـبًا للمقارنة(٢٦)، ثلاث منهـا تُبرِز طريقة التعامـل مـع الألف الممـدودة، وهي كلمتا «عبـاد» و«عذاب» والفعـل «قال» (بلفظ «قـال» و«قالت» و«قالوا»). وبخلاف الكلمات السـابقة التي جـرت فيها العادة على إسـقاط الألف، نجد في الكلمتَيْن الأُخريين مثالًا أيضًا على التقليد الكتابي المبكِّر، فـي كتابـة كلمات مثل «آيات» (حين ترد مصحوبةً بحرفٍ كالباء) أو «شـيء»، بيد أن مـن المحتمـل وجـودَ عنصر آخر اختفـى فيما بعد. وقـد رأينا أن اسـتخدام علامات الإعجـام أمـرٌ يصعب تحليله؛ إذ يتضح من الشـواهد المخطوطة أن الناسـخ قد يُكثِر من استخدام النُّقط في موضع ما دون بقية المواضع بلا سبب واضح.

وأول كلمة في هذه الكلمات هي «عباد» التي عادة ما تُكتب بدون ألف، مثل صيغة المفرد «عبد»، عدَا مواضع محدودة استخدم فيها الناسخ (أ) حرفَ المد(٢٧). ويختلف الحال قليلًا في كلمة «عذاب»، فعند المقارنة بين الناسخين (أ) و(ج) نجد الأول يسير على طريقة منتظمة في رسم الكلمة بإسقاط الألف، في حين يثبتها الآخر إلا في حالة النكرة المنصوبة (عذابًا) فيسـقطها؛ فهو يسـتخدم الإملاء الكامل (*scriptio plena*). أما الناسخ (ب) فيتبع الطريقة ذاتها على ما يبدو، بينما رسمها الناسخ (هـ) مرةً واحدةً بإثبـات الألـف(٢٨). وكثيرًا ما يرِد الجذر (ق-و-ل) في القرآن مع اختلاف الفاعل ما

(26) F. Déroche, op. cit. (2009), pp. 54–56.

(27) Ibid., p. 55.

(28) Ibid.

بيـن الغائـب المفرد (في «قـال» و«قالت») والجمـع (قالوا)[٢٩]. وتُرسـم «قال» [في المصحف الباريسـي] بإسـقاط الألف في أغلب المواضع، بخلاف طريقة الناسخين (ب) و(هـ)؛ إذ يكتبها الأول في ثلاثة مواضع بإثبات الألف في حين يثبتها الثاني في موضعَيْـن. أمـا الفعـل «قالوا» فيتجلّى الاسـتثناء الوحيـد في طريقة الناسـخ (ب) في رسـمها [بإثبـات الألـف]. والمفاجـأة أن الفعـل «قالت» -الأقـل ورودًا- قد رسـمه الناسـخ (أ) بإثبـات الألـف فـي ثلاثـة مواضـع، في حين رُسِـم بإسـقاطها فـي جميع المواضع الأخرى التي تصل إلى واحد وعشرين موضعًا.

أما كلمة «آيات»، بلفظ الجمع، فتُرسَم بطريقة خاصة عندما تكون مسبوقة بحرفٍ كالبـاء، كمـا فـي ﴿ بِـَٔايَٰتِنَآ ﴾[٣٠]. فعلى عكـس الجمع الـذي كُتب بألفٍ بعدها سنّ صغيرة للياء وتاء متطرفة، دأب النسَّاخ الثلاثة (أ، ب، ج) على إضافة سنّ زائدة عند كتابة الكلمة، عدا مواضع ثلاثة عند الناسـخَيْن (أ) و(ب) (أما الناسـخان [د] و[هـ] فلـم يصادِفـا الكلمة فـي الجزء الصغير الذي كتباه من النـصّ). وعلى العكس، هناك حالة كُتبت فيها الكلمة بثلاث أسنان صغيرة دون أن يسبقها حرف الباء. ويتضح من الحـرف الزائد على شـكل ياء (وإن لـم يُعجِمها الناسـخ بهذه الصـورة) وجودُ حرف مدّ. وربما كان السبب وراء هذه الطريقة في تمييز ألف المدّ هو وجود حرف الباء في بداية الكلمة، مما أسفر عن ظاهرة إمالة الألف. وبالنسبة إلى كلمة «شيء»، عندما لا ترد بصيغة النكرة المنصوبة (شيئًا) يرسمها النسَّاخ (أ) و(د) و(هـ) بألف متوسطة بين الشـين والياء[٣١]. أما الناسـخ (ج) فيتبع الرسـم المعتمَد[٣٢]، في حين يتردَّد الناسخ

---

(29) Ibid., pp. 55–56.

(30) Ibid., p. 54.

(31) Ibid., pp. 54–55.

(٣٢) هذا الرسـم هو المستخدم في نقوش الفسيفسـاء في قبة الصخرة؛ ولذا يرجع تاريخه إلى سـنة ٧٢هـ/ ٦٩١م. يُنظر:

C. Kessler, Abd al-Malik's inscription in the Dome of the Rock: a reconsideration, *JRAS* 1970, n. 21; O. Grabar, *The shape of the Holy, Early Islamic Jerusalem*, New York,1996 , fig. 42).

(ب) بين الأسلوبَيْن، فيكتبها مثل الناسخ (أ) في ستة مواضع، ومثل الناسخ (ج) في موضعَيْن.

وهكذا يتضح أن النسَّاخ لا يقفون موقفًا واحدًا من طريقة الرسم والإملاء؛ بيد أن الأسلوب الفردي لكل ناسخٍ يتَّسم بالاتساق كما يتجلَّى من الملاحظات السابقة. وليست هذه الأساليب نتيجة تبايُن في الأصل؛ إذ لو كان الأمر كذلك لاقتضى هذا أن تكون تغييرات النسَّاخ مستندةً إلى تباين الرسم في هذا الأصل، وكان على النسَّاخ أن يكتشفوا هذا التباين ويكيِّفوا خطَّهم بدقَّة تبعًا لذلك حتى يكون الموضع الذي ينتهي عنده كل ناسخٍ غير مشتملٍ على أثرٍ لإطالة الخط أو ضغطه لكي يناسب ما بقي من الصفحة قبل أن يأخذ الناسخُ الآخر دورَه. وقد اختلف الناسخان (أ) و(ج) -حين كتبَا الجزءَ الأكبر من المصحف الباريسي- في رسم كلمتَي «شيء» و«عذاب»، فاختار الناسخ (ج) الكتابةَ بإملاءٍ كامل (ويندرج تحته الرسم المعتمد في كلمة «شيء»). أما الناسخ (ب) فقد بدا مترددًا شيئًا ما بين الطريقتَيْن، وإن كان أقرب إلى الناسخ (أ) منه إلى الناسخ (ج). أما الناسخان الأخيران فلم يكتبا مقدارًا يتيح لنا استخلاص نتيجة نهائية عن طريقتَيهما. ومع ذلك، يبدو الناسخ (هـ) هو الآخر مترددًا حيال الرسم الصحيح، فتارة يستخدم الإملاء الكامل، وتارة أخرى يستخدم الإملاء الناقص. وعلى أية حال، فإن التردُّد الذي نراه في الأجزاء التي كَتَبها النسَّاخ (أ) و(ب) و(ج) دليلٌ على أن الرسم كان إلى حدٍّ ما اختيارًا فرديًّا (ومستقلًّا).

ويُعَدُّ الإملاء الناقص الذي اتُّبِعَ في كتابة ألف المدّ هو السمة الأبرز في هذا المصحف. وفي بعض المواضع -ومنها مجيء الكلمة مصحوبة بالباء في قوله «بآيات»- نجد التقليد الكتابي يعطينا لمحةً عن طبيعة الانتقال الشفاهي. ولعل أبرز مثال رُسِمت فيه سِنٌّ صغيرة لا بُدَّ ستُفهم على أنها ياء هو مثال كلمة «إله»، التي كُتبت بالألف ثم اللام ثم السنّ الصغيرة ثم الهاء في الآية الثامنة والخمسين بعد المئة من سورة الأعراف، وهي مطابقة في الرسم لكلمة «إليه»[٣٣]. وفي المقابل، فإن كلمة «إبراهيم» كُتبت في الأغلب بدون تلك السنّ المتوسطة بين الهاء والميم،

(33) Ibid., p. 60.

التي ترِد في النسخة المعتمَدة عدا سورة البقرة. وفي ضوء ما ظهر من اتساقٍ في إثبات الياء في المصحف الباريسي، ربما يشير ذلك إلى إسقاط الألف أيضًا في «إبرهم»، ومن ثَمَّ يكون الحال شبيهًا بما حدث مع كلمة «إله». أما طريقة رسم كلمات مثل «قرآن» أو «جبار»، فهي محيرة جدًّا؛ فالألف لا تُثبَت إذا وردت الكلمة بصيغة النكرة المنصوبة (قرآنًا أو جبارًا) فتُرسم «قرنًا» و«جبرًا»[٣٤]. وفيما يخص «قرآن» و«قرآنًا»، فلنا أن نتساءل إن كانت الألف هنا هي ألف المدّ أم الهمزة، ومن ثَمَّ تتفق مع قراءة من القراءات.

وللألف أدوار أخرى في هذا الخط بخلاف وظيفته كحرف صوتي للمساعدة في القراءة فيما اصطُلح عليه بـ«أمهات القراءة» (باللاتينية *mater lectionis*)[٣٥]. ومن ذلك أَلِفُ الوقاية التي تأتي في نهاية الجمع مع ضمير الغائب في زمن الماضي. ومع هذا، نجد في المصحف المخطوط أفعالًا معتلَّة الآخر مثل «رأى» أو «نهى»، تُكتَب في هذه الحالة بدون ألف بعد الواو في حالة الجمع[٣٦]. ومع ذلك، يثبت الناسخان (أ) و(ج) ألفَ الوقاية في حالة الجزم مع المخاطَب والغائب في الفعل «رأى»، أما الناسخ (ب) فيثبتها تارةً ويحذفها تارةً أخرى. وفي الآيتَيْن (١٤٦) و(١٤٨) من سورة الأعراف، نسخها الناسخ أربعَ مرات من الأصل بغير ألف الوقاية؛ ثم في الآية (١٤٩) -حين جاء الفعل «رأى» في زمن الماضي الجمع «رأوا»- أسقط الألفَ على عادته في سائر المصحف. ولا بدَّ أنه انتبه إلى وقوع خطأ في عمله، فصوَّب صيغة الجزم التي سبق أن كتبها، فأضاف ألفًا صغيرة بالمداد نفسِه والقصبة ذاتها تقريبًا[٣٧]. وختامًا، ينبغي الالتفات إلى الطريقة التي كُتبت بها «ذو» فغالبًا ما تُرسم بالذال ثم الواو ثم الألف[٣٨]!

---

(34) Ibid., p. 31 and 70.

(٣٥) مصطلح يُشير إلى استخدام بعض الحروف للتعبير عن الحركات وَفق ما هو معمولٌ به في اللغات السامية. (المترجم)

(36) Ibid., p. 65.

(37) Ibid.

(38) Ibid., pp. 65–66.

وتُستخدم الألف كذلك لكتابة الهمزة، لكن في هذه المسألة نرى مجددًا بعض الخواص والظواهر الكتابية التي تتجلّى في المصحف الباريسي[٣٩]. وينقل لنا التراث أنه مع مطلع القرن السابع الميلادي شهدت الجزيرة العربية تباينًا في رسم الهمزة، وأن أهل مكة ما عادوا يهمزون حينها. ولا يوجد في الخط [الحجازي] علامةٌ لتمييز الهمزة، لكن دراسة الرسم تبيّن لنا أن النسّاخ كانوا يحاولون -في بعض الأحيان- إبراز وجودها في الكلمة؛ لذا نجد تباينًا في هذا المصحف. وحين تُميَّز الهمزة بواو أو ياء، نرى اختلافات محدودة جدًّا بين هذا المصحف وبين مصحف القاهرة، بينما تكثر وتيرة هذه الاختلافات مع استخدام الألف. وإذا وقعت الهمزة بعد الألف الممدودة وجاءت مضمومةً أو مكسورةً، كما في كلمة «آباؤنا»، يحاول الناسخ تمييزها بواو أو ياء، لكن دون أن تظهر الألف في الرسم. ومع ذلك، يميل النسّاخ في بعض الحالات إلى الإشارة إلى الألف الممدودة. ويكتب الناسخ (أ) كلمةَ «جزاءُ» بواو متطرفة حين تكون فاعلًا، كما في الآيتين التاسعة والعشرين والثالثة والثلاثين من سورة المائدة؛ لكنّه يدعها إذا جاءت الكلمة مضافة، مثلما في الآية السابعة والثمانين من سورة آل عمران أو الثالثة والتسعين من سورة النساء[٤٠]. وحين تقترن الهمزة بالسكون، لا يُظهِر الناسخ ما يدلّ عليها في النص. وهناك أمر أخير في الحديث عن الهمزة، إذ تجدر الإشارة إلى أنه في مواضع محدودة جدًّا وُضعت الهمزة على الألف بدلًا من الواو (في الآية الثانية والعشرين من سورة النور) أو بدلًا من الياء (في الآية المئة من سورة يوسف) في مصحف القاهرة[٤١].

ويُكتَب فعلٌ مثل «قال» في أغلب الحالات بإملاء ناقص، بخلاف «كان» فلا يكُتَب إلا بإثبات الألف فيما عدا موضعًا واحدًا في الآية الثامنة والثمانين من سورة الأنعام. ونجد في هذا الجزء الذي كَتَبه الناسخ (هـ) تصويبًا واضحًا لكلمة «كـ[ـا]نوا»، حيث زاد الألف لتُكتَب بطريقة الإملاء الكامل؛ وهو الموضع الوحيد في

(39) Ibid., pp. 66–71.

(40) Ibid., p. 68.

(41) Ibid., p. 69.

المصحف الباريسي الذي استخدم فيه الناسخُ ما نعرفه بأنه أسلوب الإملاء المبكِّر في رسم الفعل(٤٢). وتُعَدُّ هذه الحالة مؤشرًا على الأصل الذي نُسخ منه المصحف، بمعنى أن الأصل مكتوبٌ بإملاء ناقص في معظمه. وفي المقابل، يبدو أن هناك عُرفًا متبعًا في الكتابة بشكل ناقص في حالة النكرة المنصوبة في كلمات مثل «شيء» أو «قرآن». فهل هناك قواعد في هذا الصدد؟ هناك صيغتان شائعتان بما يكفي لتزوِّدانا بمادة مناسبة للدراسة في هذا الاتجاه، ويتجلَّى التضارب فيهما، وهما: «فعّال» و«فُعلان». وثمة اتساق في المصحف الباريسي في طريقة كتابة الكلمات التي على وزن «فُعلان» رغم تناوُب النسَّاخ على الكتابة، بينما كُتبت الكلمات التي على وزن «فعّال» تارةً بإملاء كامل، وتارة بإملاء ناقص، كما في كلمة «قهّار» التي حُذفت فيها الألف في الآية الثامنة والأربعين من سورة إبراهيم، في حين أُثبِتت الألف في الآية السادسة عشرة من سورة الرعد وفي الآية الرابعة من سورة الزمر(٤٣).

ومن خلال دراسة الرسم والإملاء يبرز المنهج الشخصي الواضح لكل ناسخٍ من النسَّاخ الخمسة في كتابة النص. وتتيح لنا المقارنةُ بالمصحف القاهري تسليطَ الضوء على هذه الاختلافات، وتقديمَ تفسير لها ينطلق من فرضية ترى أن النقل الكتابي لم يشهد تغييراتٍ نصيَّة كبرى. وتؤدي بنا هذه الدراسة إلى نتيجة مفادها أن الكثير من الإشكالات -كتلك المتعلِّقة بالهمزة مثلًا- لم يُتوصَّل إلى حلٍّ لها بعد، وأن علاقة النسَّاخ بالأصل لم تكن علاقةَ انقيادٍ وتبعية، بل سعوا إلى تجويد الرسم عند استنساخه وَفْقَ ما ارتآه كلٌّ منهم. ونظرًا لأن المصحف الباريسي لا يتيح لنا أن نقطع بقولٍ في منشأ تغييرات النسَّاخ هذه، إن كانت ناجمةً عن اختلافاتٍ في طريقة الإملاء والرسم أو جاءت نتيجة تغييراتٍ كانت موجودة في الأصل نفسِه، فلا نملك إلا التخمين بأن النسَّاخ سعوا إلى تحسين الإملاء عند نسخ النص. وقد اشتركوا في بعض العادات، ولا مُبرر قويًّا هنا لاستخدام كلمة «قواعد». ولعل أكثر ما يدهشنا -في ظل الجهد المبذول لتحسين الرسم حتى تسهل قراءته- أن النسَّاخ لم يستخدموا

---

(42) Ibid., p. 71 and n. 59.

(43) Ibid., pp. 71–74.

علامات الشكل والإعجام -وهي وسيلة متعارف عليها لديهم- بصورةٍ متسقةٍ بإمكانها أن تساعد القارئ بشكلٍ كبيرٍ في فهم النص.

ومن أبرز سمات المصحف الباريسي تلك العناية من جانب النسَّاخ الخمسة بتمييز رؤوس الآيات، باستثناء الناسخ (ج) الذي نسي هذه العلامات في بعض المواضع. وعلى النقيض من علامات الإعجام التي استُخدمت بصورة قليلة لتمييز الحروف المشتبهة، نجد مجموعةً متراكبةً من أربع أو ست شرطات قصيرة موزَّعة على صَفَّيْن تتكرر بصورة دقيقة للفصل بين الآيات. وتختلف هذه الأدوات عن علامات الفصل المعاصرة التي تكون على شكل دائرة يسهل رسمُها مقارنةً بهذه الشرطات القصيرة التي فضَّلها النسَّاخ في كتابة المصاحف القرآنية وظلت مع ذلك مستخدمةً لبعض الوقت(٤٤).

وتوزيع الآيات والفصل بينها بحاجةٍ أيضًا إلى مزيد من التحليل الدقيق. والمقارنة بمواضع الفصل المعتمَدة لدى مدارس القراءات المختلفة -على النحو الذي أوجَزه أنطون شبيتالر (Anton Spitaler)- تعزِّز خصوصية المصحف الباريسي ضمن التقليد التراثي في كتابة النص القرآني(٤٥). وأول ما ينبغي الالتفات إليه في هذا الشأن هو البسملة التي لا يعدّها التقليد التراثي آيةً إلا في سورة الفاتحة. واتفق اثنان من النسَّاخ -هما الناسخان (ج) و(د)- مع هذا التقليد التراثي، بينما اتبع الناسخ (أ) طريقةً منهجيةً في وضع فاصلة الآية بعد البسملة(٤٦). وتتَّسق هذه الملحوظة الأولى

---

(٤٤) يُنظر على سبيل المثال:
A. Grohmann, *From the world of Arabic papyri*, Cairo, 1952, pp. 91–93.

(45) A. Spitaler, *Die Verszählung des Koran nach islamischer Überlieferung*, Munich, 1935 [Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-historische Abteilung. Jahrgang 1935, Heft 11].

(٤٦) رأيت استخدام كلمة «فاصلة» طلبًا للاختصار، وقد درَج البعض على استخدام مصطلح «رؤوس الآي». والمقصود بـ«الفاصلة» هنا العلامةُ المستخدمة في نهاية الآية، وليس معناها الاصطلاحي في علوم القرآن الذي يُطلَق على الكلمات الواقعة في أواخر الآيات، التي إما أن تتماثل في أواخر حروفها أو تتقارب صيغُ النطق بها. وتنقسم إلى فواصل متوازية، حيث اتفاق أواخر الآيات في الوزن وحرف الرَّوِيّ؛ وفواصل متوازنة، حين تتفق في الوزن دون الرويّ؛ =

مع أسلوب الرسم والإملاء؛ فقد اتبع كلُّ ناسخ طريقةً مستقلةً عن الآخر ولم يتفق على أمر مشترك.

وبالنظر إلى مواضع أخرى في النص، نجد أن المصحف الباريسي يضع العلامة الفاصلة بين الآيات في موضع مخالفٍ لما تعارف عليه التقليد التراثي؛ ومن ذلك ما جاء في سورة النساء حيث وُضعت الفاصلة بعد كلمة ﴿سَبِيلًا﴾ في الآية الرابعة والثلاثين، وكذلك بعد كلمة ﴿رَسُولًا﴾ في الآية التاسعة والسبعين[٤٧]. وفي كلتا الحالتين، جاء ناسخٌ متأخرٌ فأزال فاصلة الآية. وفي المقابل، نجد المصحف في عددٍ من المواضع لا يضع فاصلةَ الآية كما ما هو مُجمَع عليه، ومن ذلك ما جاء في الآية الرابعة والأربعين من السورة نفسها، حيث لم يضع الناسخ فاصلة[٤٨]. وربما تكون هذه الحالات مؤشرًا على الاختلاف بين المصحف الباريسي والتقليد المعتمَد، وسوف نتعرض لهذا الأمر في وقت لاحق.

وبالعودة إلى القراءات الخمس أو الثماني التي تناولها شبيتالر، سوف أقارن بين ما جاء في المصحف الباريسي وما سارت عليه هذه القراءات، للوقوف على القراءة المتَّبعة في المصحف الباريسي[٤٩]. ومن حيث المبدأ، ينبغي أن يكون المصحف مطابقًا لقراءةٍ من هذه القراءات، وهو أمرٌ يمكن التحقُّق منه بالنظر إلى المواضع التي اختلفَت فيها مدارس الإقراء؛ إذ تباينت فيما بينها في بعض فواصل الآيات، ومن ثَمَّ في عدِّ آيات القرآن.

= أو فواصل مطرفة، حين يكون الاتفاق في الرويّ دون الوزن. وقد تكون الفواصل مرسَلة بلا اتفاق في الرويّ أو الوزن. يُنظر: إبراهيم محمد الجرمي، معجم علوم القرآن، دمشق: دار القلم، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م، ص٢٠٨. (المترجم)

(٤٧) مصحف المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس (Arabe 328)، الورقة ١٢ ظهر، وكذلك الورقة ١٥ وجه. ويُنظر أيضًا:

F. Déroche, op. cit. (2009), p. 83.

(٤٨) مصحف المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس (Arabe 328)، الورقة ١٤ ظهر.

(٤٩) كان الأنسب أن نحلِّل فواصل الآيات وَفْقَ طريقة كل ناسخ، لكن حجم النص الذي كتبه النسّاخ (ب) و(د) و(هـ) لا يكفي لمثل هذه الدراسة.

فإذا نظرنا إلى المصحف الباريسي وجدنا ثلاثًا وتسعين حالةً تفاوتَت فيها مواقف المدارس المختلفة. وكان نصيب مدرسة الكوفة منها ثمانية وثلاثين موضعًا فقط، مما يستبعد أي علاقة بين قراءة الكوفة وبين المصحف الباريسي. وعلى العكس من ذلك اتفق المصحف الباريسي في أغلب المواضع مع قراءة حمص في خمسة وسبعين موضعًا من مواضع الفواصل المختلَف فيها[٥٠]. ولذا يمكن القول بأن هذا المصحف يُقارب هذه المدرسة، وإن لم يتسنَّ القطعُ بأنه يجسد موقفها بصورة كليَّة. ففي كثيرٍ من الحالات نجد في المصحف فاصلةَ آيةٍ لا ترد إلا في طريقة حمص. فعلى سبيل المثال، يضع المصحف الباريسي فاصلةَ آية في سورة التوبة بعد ﴿ ٱلدِّينُ ٱلْقَيِّمُۚ ﴾ في الآية السادسة والثلاثين، وهو ليس بموضع فاصلة إلا في قراءة حمص[٥١]. ومن جهة أخرى، هناك مواضع ترد فيها الفاصلة في قراءة حمص، لكنها تغيب عن المصحف الباريسي. ففي الآية الثامنة والثلاثين من سورة القصص مثلًا، نجد فاصلةَ الآية عند قوله ﴿ عَلَى ٱلطِّينِ ﴾ في قراءة حمص، لكنها لا ترد في المصحف الباريسي في هذا الموضع[٥٢]. وعلى العكس من ذلك، فإن نهاية الآية الرابعة والأربعين من سورة النور واحدةٌ عند جميع القراءات عدا القراءة الحمصية، وقد وضعها الناسخ (أ) في موضعها[٥٣].

ومطلع سورة آل عمران جديرٌ بالاهتمام أيضًا[٥٤]، فقد خالف الناسخ المدرسة الكوفية التي تضع الفاصلة بعد ﴿ الٓمٓ ﴾ لا بعد ﴿ ٱلْفُرْقَانَۗ ﴾، متابعًا في هاتين النقطتين المدارسَ الأخرى. كما خالف الجميعَ حين عدَّ البسملة آية، وعندما لم يضع الفاصلة عند كلمة ﴿ ٱلْقَيُّومُۚ ﴾ (وهي الآية الثانية بحسب الكوفي) ولا بعد ﴿ فِى ٱلسَّمَآءِ ﴾ (الآية الخامسة). ثم وافق النظامَ الشامي (الدمشقي والحمصي) في إسقاط الفاصلة في الآية الثالثة من سورة آل عمران. أما الآية التالية التي وقع الاتفاق عليها فهي الآية

(50) F. Déroche, op. cit. (2009), pp. 92–93.

(٥١) مصحف المكتبة الوطنية الروسية في سانت بطرسبرغ (مارسيل ١٨)، الورقة ٥ ظهر.

(٥٢) المرجع نفسه، الورقة ٢٣ وجه.

(٥٣) المرجع نفسه، الورقة ١١ ظهر.

(54) F. Déroche, op. cit. (2009), p. 137.

السادسة، وعدُّها متفقٌ عليه بين الجميع عدا النظام الشامي الذي جعلها الخامسة. أما في المصحف الباريسي فهي الآية الرابعة مع عدّه البسملة آية.

وخلاصة القول هي أن المصحف الباريسي لا يضع علامة الفاصلة في اثني عشر موضعًا بيّنها شبيتالر في جدول ضمَّ الفواصل المُجمَع عليها في التقليد التراثي(55). وعلى العكس، يضع المصحف الفاصلة في سبع آيات لا يقرّها التقليد(56). وتنتهي الآية الثالثة في سورة المائدة بعد قوله ﴿بِٱلۡأَزۡلَٰمِۚ﴾، لتكون وحدها من بين آيات المجموعة [المُختلَف فيها] بهذا الطول، في حين تأتي بقية الآيات قصيرة إلى حدٍّ ما. ويوافق هذا تحولًا في المعنى أشار إليه فريدريش شفالي (Friedrich Schwally) وريتشارد بيل (Richard Bell)، وبهذا تنقسم الآية -التي يَعدّها بعض العلماء آخِرَ ما نزل من القرآن- لتكتسب هوية محدَّدة(57).

أما مواضع الفواصل الست الأخرى في المصحف الباريسي فتجمعها سمة مشتركة؛ وهي أن النص الذي بينها وبين الفاصلة التي تليها عبارة عن وحدة نصيَّة قصيرة تجعلها جميعًا -عدا الآية الرابعة من سورة الفرقان- بيانًا عامًّا للغاية ينتهي بكلمةٍ تتناغم في إيقاعها مع الآيات القرآنية المجاورة. ففي الآية التاسعة والسبعين من سورة النساء نجد كلمة ﴿شَهِيدًا﴾ متناغمة مع ﴿فَتِيلًا﴾ و﴿حَدِيثًا﴾ و﴿حَفِيظًا﴾ و﴿وَكِيلًا﴾، وهو تسلسل تقطعه في المصحف الباريسي الفاصلة ﴿رَسُولًا﴾ التي لا ترد إلا في هذه النسخة(58). وفي الآية الخامسة عشرة من سورة التوبة نجد كلمة

---

(55) Ibid., pp. 93–94.

(56) Ibid., p. 93.

(57) Ibid., p. 141.

ويُنظر أيضًا:

F. Schwally, *Geschichte des Qorâns*, 2nd ed., Leipzig, 1909, vol. I, p. 227; R. Bell, *The Qur'ân. Translated, with a critical re-arrangement of the Surahs by Richard Bell*, t. I, Edinburgh, 1937, pp. 93–94.

(58) F. Déroche, op. cit., p. 138.

وربما تُسفِر دراسة المصاحف المكتوبة بالخط الحجازي عن نماذج أخرى لمجيء الفاصلة في هذا الموضع تحديدًا أو في المواضع التي تعرَّضنا لها هنا.

﴿عَلِيمٌ﴾ تعكس سلسلةً من الفواصل المنتهية بالمقطعين "يم" و"ير"، أما كلمة ﴿يَتَّقُونَ﴾ التي تأتي عندها الفاصلة في هذا المصحف فتقطع التسلسل[٥٩]. وكذلك فإن تسلسل الفواصل المنتهية بالألف والراء في أول سورة إبراهيم تقطعه كلمةُ ﴿ٱلظَّٰلِمِينَ﴾ التي تُعَدُّ الكلمة الأخيرة في إحدى الآيات بحسب المصحف الباريسي[٦٠]. وثمة استثناء جزئي في هذا الصدد يتمثَّل في مقطع قصير في الآية الرابعة من سورة الفرقان حيث قوله ﴿فَقَدْ جَآءُو ظُلْمًا وَزُورًا﴾، كما في النص القرآني الحالي؛ إذ يرد بين قولين للكافرين: **الأول** في بداية الآية الرابعة ﴿وَقَالَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓا۟ إِنْ هَٰذَآ إِلَّآ إِفْكٌ ٱفْتَرَىٰهُ وَأَعَانَهُۥ عَلَيْهِ قَوْمٌ ءَاخَرُونَ﴾[٦١]، **والثاني** في الآية الخامسة ﴿وَقَالُوٓا۟ أَسَٰطِيرُ ٱلْأَوَّلِينَ ٱكْتَتَبَهَا فَهِىَ تُمْلَىٰ عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلًا﴾. وفي هذه الحالة، فإن المقطع القصير الذي يشكِّل آيةً في المصحف الباريسي يتناغم مع الآية الثالثة (كلمتي ﴿نُشُورًا﴾ و﴿وَزُورًا﴾)، ومع مطلع السورة بشكل أعمَّ، بخلاف كلمة ﴿ءَاخَرُونَ﴾ التي ترد عندها الفاصلة في الآية الرابعة من سورة الفرقان في هذا المصحف. وفي هذا أيضًا ردٌّ قويٌّ على الاتهامات التي وجَّهها أعداء محمَّد إليه.

فكيف نفهم تلك الخصوصية في المصحف الباريسي؟ أرى أن «الآيات القصيرة» هي أثرٌ لعملية تحرير للنص عند وضع الآيات بعد نزولها مع بعضها البعض في مقاطع نصيَّة أكبر. فإن الآية التي لا تتناغم في الإيقاع مع ما حولها من الآيات جرى إكمالُها بجملة قصيرة لتحلّ إشكالية التناغم. وقد كان فريدريش شفالي[٦٢] هو أول مَن طرح فرضية هذا العمل التحريري، ثم تبعه ريتشارد بيل[٦٣]. وقد نقل لنا التراث

(59) Ibid.

(60) Ibid.

(61) Ibid., pp. 140–141.

(62) F. Schwally, op. cit., p. 41.

(٦٣) يُنظر:

W.M. Watt and R. Bell, *Introduction to the Qur'an*, Edinburgh, 1977, pp. 90–93 (لا سيما صفحتَي ٩٢ و٩٣).

ويُنظر أيضًا مادة «قرآن» في الطبعة الثانية من موسوعة الإسلام (*Encyclopaedia of Islam*) الصادرة عن دار بريل بليدن: =

خبرًا شبيهًا -إلى حدٍّ ما- بما نسوقه هنا من أن محمدًا دعا أحد كَتَبَةِ الوحي وأملاه آيةً من القرآن، وحين سمعها أبدى تعجُّبه ونطق بعدَّة كلمات، فأخذها محمَّد وأثبتها في القرآن(٦٤). ولربما سهَا الكتبة المُوكَلون بنسخ الآيات فتركوا علاماتٍ من أثر هـذا العمل التحريري الذي استمرَّ لفترة وجيزة قبل اعتماد النص القرآني والانتهاء من جمعِه في مصحف واحد.

وبحسب التراث الإسلامي، فإن الخليفة عثمان لمَّا جمع المصحف أَمَر بكتابة عدَّة نسخ منه(٦٥)، وبعثَ بكل نسخةٍ إلى واحدٍ من الأمصار. لكنها لم تكن متطابقة

= A.T. Welch, s.v. "Ḳur'ān", *EI*², vol. 5, p. 422.

(٦٤) يُنظر:

F. Schwally, op. cit., pp. 46–47.

[لعل الخبرَ المُشار إليه هنا هو ما ذكره أبو الحسن الواحدي في **أسباب النزول** من أن «قوله تعالى: ﴿وَمَن قَالَ سَأُنزِلُ مِثْلَ مَآ أَنزَلَ ٱللَّهُ﴾ [الأنعام: ٩٣] نزلت في عبد الله بن سعد بن أبي سرح، كان قد تكلَّم بالإسلام، فدعاه رسول الله ﷺ ذات يوم يكتب له شيئًا، فلمَّا نزلت الآية التي في المؤمنون: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ مِن سُلَٰلَةٍ﴾ أملاها عليه، فلمَّا انتهى إلى قوله: ﴿ثُمَّ أَنشَأْنَٰهُ خَلْقًا ءَاخَرَ﴾، عَجِبَ عبد الله في تفصيل خَلْقِ الإنسان، فقال: ﴿فَتَبَارَكَ ٱللَّهُ أَحْسَنُ ٱلْخَٰلِقِينَ﴾، فقال رسول الله ﷺ: «هكذا أُنزِلَتْ عليَّ»، فشكَّ عبد الله حينئذٍ، وقال: لئن كان محمَّد صادقًا لقد أُوحِيَ إليَّ كما أُوحِيَ إليه، ولئن كان كذَّابًا لقد قلتُ كما قال؛ وذلك قوله: ﴿وَمَن قَالَ سَأُنزِلُ مِثْلَ مَآ أَنزَلَ ٱللَّهُ﴾، وارتدَّ عن الإسلام». وقد ردَّ العلماء هـذا الخبر، وهو من رواية الكلبي، وذكَرَ علماءُ الجرح والتعديل أنه وَضَّاعٌ، وأن العلماء مُجمِعون على تَرك حديثه. (المترجم)].

(٦٥) يُنظر: الداني، **المقنع في معرفة مرسوم مصاحف الأمصار**، تحقيق: محمد أحمد دهمان، [١٣٥٩هـ/ ١٩٤٠م]، ص٩، سطر ٨-١١ (وفي نسخة بتحقيق برتسل، إسطنبول، ١٩٣٢م، ص١٠)، وفيه ذكر أربع نسخ؛ ثم يسوق خبرًا آخر فيه ذكر سبع نسخ (المرجع نفسه، سطر ١١-١٣). ويرى الداني أن الأول أصحّ. وقد تناول تيودور نولدكه مسألة شجرة انتقال النص التي تفسر هذه الفروق:

T. Nöldeke, op. cit., p. 242,

ثم تناولها برغشتريسر وبرتسل:

G. Bergsträsser and O. Pretzl, *Geschichte des Qorâns*, 2nd ed., vol. III, Leipzig, 1938, p. 15.

ويمكن الاطلاع على مقاربة جديدة في هذا الصدد في:

=

تمامًا، وامتازت كلٌّ واحدةٍ منها بعدد من الخواص والظواهر الكتابية. وعندما درس ياسين دتون (Yasin Dutton) الجزءَ المحفوظ في باريس من المصحف الباريسي، أثبت أن الاختلافات الموجودة في المصحف مأخوذةٌ من النسخة التي وجَّهها عثمان إلى دمشق كما جاء في التراث(٦٦). وهي مكتوبة وفق قراءة ابن عامر الدمشقي. وفي الآية ١٨٤ من سورة آل عمران نجد قراءة ابن عامر ﴿ وَبِٱلزُّبُرِ ﴾ بدلًا من ﴿ ٱلزُّبُرِ ﴾ في قراءة الجمهور. أما الجزء المحفوظ من هذا المخطوط في سانت بطرسبرغ فلا يغيّر من هذا الأمر، فمن بين القراءات الواردة في هذا الجزء من النص ليس هناك سوى موضع واحد فقط بقراءة ابن عامر ورَدَ في الآية العاشرة من سورة الحديد(٦٧)، مما يثبت صحَّة ما ذهب إليه دتون.

وإلى جانب هذه القراءات المعتمَدة، تحتوي النسخة على عدد من الاختلافات الصغيرة التي سأتعرَّض لها بتحليل موجز. وبعض هذه الحالات نتيجة خطأ واضح من الكُتَّاب، وبعضها قد صوَّبه النسَّاخ أنفسهم(٦٨). وإذا نظرنا إلى الجزء العلوي من الورقة ١٨ (ظهر) في الجزء المحفوظ في باريس من المخطوط، نجد أن الناسخ قد محاه بعناية؛ إذ أدرك -على ما يبدو- أنه أخطأ في الكتابة فصوَّب الخطأ(٦٩). وتتكرر أخطاء النسخ بصورة أكبر في الجزء الذي كتبه الناسخ (ج)(٧٠). وهناك حالات أخرى لا يسهل تمييزها، من ذلك مثلًا ما جاء في الآية التاسعة والثمانين بعد المئة من سورة آل عمران، فقد كُتِب في بادئ الأمر «والله مَلِك السماوات والأرض» ثم صُوِّبت إلى قوله ﴿ وَلِلَّهِ مُلْكُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ ﴾ بحذف الألف من «الله»(٧١). وفي كثير من

= M. Cook, The stemma of the regional codices of the Koran, in *Graeco-arabica. Festschrift in honour of V. Christides*, G.K. Livadas ed., vol. 9–10, Athens, 2004, pp. 89–104.

(66) Y. Dutton, An early *muṣḥaf* according to the reading of Ibn ʿĀmir, *Journal of Qur'anic Studies* 3 (2001), pp. 71–74.

(67) F. Déroche, op. cit. (2009), pp. 104–105.

(68) Ibid., pp. 45–46.

(69) Ibid., p. 105.

(70) Ibid., pp. 45–46 and 107.

(71) Ibid., p. 105,

(وفيها صورة عن مصحف المكتبة الوطنية الفرنسية Arabe 328، الورقة ٩ وجه).

المواضع -مثل المثال السابق- لا يزيل المحوُ النصَّ الأصليَّ تمامًا، فيبقى واضحًا للقراءة، لكن في بعض الحالات الأخرى نجح الناسخ في محوِه تمامًا.

وبعد إزالة أخطاء النسخ الواضحة، مثل حالات الزيادة والتكرار في الآيتين الرابعة عشرة والرابعة والعشرين من سورة الشورى(٧٢)، تبقى قُرابة عشر حالات لا يمكن القطع بأنها من خواص الرسم القرآني المبكِّر أم مجرَّد خطأ. وفي غالبية هذه الحالات، يأتي الاختلاف على صورة زيادة حرف عطف، كما في الآية الثانية عشرة من سورة المائدة أو الرابعة عشرة من سورة الأعراف(٧٣). وفي جميع هذه الحالات، أدى إزالة العنصر الزائد إلى اتفاق المصحف [الباريسي] مع الرسم القرآني المعتمَد. أما في الآية السابعة والثلاثين من سورة يونس، فهناك واو سقطت ثم أضيفت إلى بداية الآية(٧٤). كما صوبت «وَلَها» في الآية الثانية عشرة من سورة النساء إلى ﴿وَلَهُۥ﴾، وهي العنصر الوحيد الذي ما زال من الممكن التعرف عليه حتى بعد تصويب الآية بعناية(٧٥). وثمة اختلافات أخرى لم تُصوَّب. فنجد مثلًا في الآية الحادية والثلاثين من سورة هود في المصحف الباريسي كلمة «للذي» بدلًا من ﴿لِلَّذِينَ﴾، وفي الآية الثامنة والعشرين من سورة الفرقان «يا ليتني» بدلًا من ﴿لَيۡتَنِي﴾(٧٦).

وبعض القراءات المخالِفة من قبيل ما وُجِدَ في هذا المخطوط نجدها أيضًا في قطع أو مخطوطات معاصرة له بحسب الخط المستخدم فيها. وفي جميعها يتفق

---

(72) Ibid., p. 106.

(73) Ibid., pp. 106–107.

(74) Ibid., p. 107.

(75) Ibid.

وللاطلاع على ما جاء بشأن الآية الثانية عشرة من سورة النساء في مخطوط المكتبة الوطنية الفرنسية برقم Arabe 328، يُنظر:

D. Powers, *Muhammad is not the father of any of your men. The making of the last prophet*, Philadelphia, 2009, ch. 8 (pp. 155–196).

(76) Ibid.

النصُّ بشكل أساسي مع الرسم العثماني، وتأتي القراءات المعتمَدة وغيرُها موافقةً للتصنيف ذاته الذي رأيناه في حالة المصحف الباريسي مما سبقت الإشارة إليه. وتحليل وضع القراءات إبَّان القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي ومطلع الثالث الهجري/ التاسع الميلادي يبيِّن لنا أن عملية جمع هذه القراءات واعتمادها جاءت متأخرة، واعتمدت في الأرجح على مصاحف متأخرة. ولذا فإن النص الموجود في المصاحف المبكِّرة قد يعكس حالةً من انتقال النص القرآني تسبق عمل العلماء في القرنَيْن الثاني والثالث الهجريَّيْن، ربما كانت لا تزال متسمةً بالسيولة وعدم الاستقرار وعرضةً للتغيير(٧٧). ويصدق القول ذاته على الفصل بين الآيات، فلم يكن قد مرَّ بعملية منهجية بعد تطابق الأنظمة المعتمَدة لعدِّ الآيات، التي يعود أولها إلى نهاية القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي. كما ينطبق هذا الكلام أيضًا على ما سار عليه بعض النسَّاخ في عدِّ البسملة آيةً، كما فعل الناسخ (أ).

وأخطاء النسخ كالتي ترد في بداية الآية التاسعة والعشرين بعد المئة من سورة آل عمران، وكذلك القراءة المحتمَلة في الآية التاسعة والثمانين بعد المئة من السورة نفسِها(٧٨) (حيث كُتبت «الله» بدلًا من «لله» في كلا الموضعَيْن)، هي أخطاءٌ تعطينا لمحةً دقيقةً عن الظروف التي مارس فيها النسَّاخ عملهم. والفرق الواضح بين «الله» و«لله» يستبعد احتمالية أن يكون الناسخ قد كتب النص اعتمادًا على ذاكرته أو أن شخصًا أملاه عليه؛ إذ لو كان الحال كذلك لَما أمكَن الخلط بين الكلمتَيْن. وثمة مؤشر آخر يعضد هذا القول نجده في حالات أخرى في النص -كما في الآية الثامنة والثمانين من سورة الأنعام والآية السادسة والأربعين بعد المئة وكذلك الآية الثامنة والأربعين بعدها من سورة الأعراف- حيث عمَد النسَّاخ إلى تجويد الرسم وتحسين الإملاء(٧٩). ويتبيَّن من المثالين الأخيرين تحديدًا أن زيادة ألف الوقاية في أربعة

---

(٧٧) تحدَّثت انتصار ربّ صراحةً عن فكرة «السيولة» [عدم الثبات] (fluidity) في دراسة لها حول مخطوط المكتبة البريطانية برقم Or. 2165:
I. Rabb, Non-Canonical Readings of the Qur'ān: Recognition and Authenticity (The Ḥimṣī Reading), *Journal of Qur'anic Studies*, vol. 8, no. 2, 2006, p. 108.

(78) F. Déroche, op. cit. (2009), p. 152.

(79) Ibid., p. 153.

مواضع من جانب الناسخ (ب) لا يمكن أن يكون عائدًا لتكرار سقوط هذا الحرف في المواضع الأربعة، وإنما الدافع وراء ذلك هو الالتزام بنقل ما ورد في الأصل من جانب ناسخٍ غفَل للحظاتٍ عن عمله ثم صوَّب الخطأ حين اكتشفه. وجميع هذه الحالات تؤدي بنا إلى النتيجة نفسِها، فالمصحف الباريسي نُقل من أصلٍ أقدم كُتب بإملاء ناقص في الأغلب سعى النسّاخ الخمسة إلى تجويده عند الكتابة.

وسرعان ما حلّت مصاحف أكثر دقةً من حيثُ الرسم والإملاء واستخدام علامات النقط والإعجام محلَّ المصحف الباريسي، واتسمت بجودة الخط وجمال الزخارف التي تسرُّ الناظرين. ومع ذلك، اشتمل المصحف على كثير من المؤشرات التي تدلُّ على استمرار تداوله لفترة طويلة. ويتجلّى هذا لأول وهلة عند النظر إلى طريقة تقسيم الآيات[٨٠]. وبعض العلامات الأصلية قد حُذفت؛ فلا عجب أن مُحِيت فواصل الآيات السبع المخالفة، ولكن هذا كان أيضًا مصير الفواصل الأخرى، سواء ما كان منها متبعًا لدى جميع المدارس الأخرى -مثل فاصلة الآية الثانية والعشرين بعد المئة من سورة آل عمران، والآية الثانية والستين من سورة الأنفال[٨١]- أو ما اقتصر على بعض المدارس دون سواها، مثل الآية الرابعة والأربعين من سورة النساء أو الآية الرابعة والعشرين من سورة إبراهيم[٨٢]. وعلى العكس، فإن بعض فواصل الآيات المعتمدة التي لم ترد في المصحف الباريسي أُضيفت على يد نسّاخ آخرين، كما في الآيتَيْن الثانية والخامسة من سورة آل عمران والآية الثانية عشرة بعد المئة من سورة المؤمنون[٨٣].

كذلك استُخدمت علامات التخميس والتعشير في مرحلةٍ ما[٨٤]. ومُيِّزت مواضع الأخماس بإضافة ألفٍ باللون الأحمر تحيط بها نقاطٌ باللون نفسِه. أما علامات التعشير فرُسِمت بدائرة حمراء بعد أن مُحِيت فاصلةُ الآية الأساسيةُ. وعلى الأرجح،

(80) Ibid., pp. 94–101.

(81) Ibid., p. 80.

(82) Ibid.

(83) Ibid., p. 94.

(84) Ibid., pp. 94–95.

فإن هذا التخميس والتعشير من وضع الشخص ذاته الذي لم يُتم عمله على ما يبدو؛ إذ توقف عند ظَهر الورقة الرابعة والستين من الجزء المحفوظ في باريس. وقد جرى تحسينُ هذه العلامات فيما بعد باتباع تسلسل أبجدي، لكن مُحيت الدوائر الحمراء في بعض الحالات ووُضعت علامة التعشير في موضع آخر. فعند موضعَي علامة التعشير في الآيتين الثلاثين والأربعين من سورة إبراهيم نجد أن حرف اللام (ويساوي عدديًا الرقم ٣٠ بحساب الجُمَّل الكبير) قد رُسم عند الآية الثامنة والعشرين، في حين رُسمت الميم (وتساوي ٤٠ بحساب الجُمَّل الكبير) عند الآية الثامنة والثلاثين(٨٥). وفي هذه الحالة، استمرَّ العمل بهذا الشكل حتى نهاية الجزء الذي وصل إلينا. واستنادًا إلى عوامل باليوغرافية، يمكن القول بأن تاريخ هذا العدّ يعود إلى ما قبل القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي؛ إذ يُحتمل أنه معمول به في القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي. ولعل مما يؤيد هذا التاريخ أيضًا عدم اتفاقه مع نُظُم العدّ المتَّبعة التي ظهرت في مطلع القرن [الرابع الهجري].

ويظهر من تحليل هذه الإضافات أن علامات التعشير لا تتفق دومًا مع فواصل الآيات الأصلية، بالنظر إلى عدد آيات السورة كلها. وعند المعاينة يتضح مثلًا أن الناسخ الذي أضاف علامات الترتيب الأبجدي لم يعدّ البسملة آيةً(٨٦). ويبدو الحال أكثر تعقيدًا في مواضع أخرى من النص؛ إذ راعَى الفاصلة الأصلية في بعض الحالات وغضَّ الطرف عنها في مواطن أخرى، بالرغم من عدم التفاته إلى الآيات التي خالفت النص الرسمي(٨٧).

بل إن النص نفسَه طاله التعديل على يد القرّاء المتأخرين. وحالات المحو التي نراها اليوم قد تكون من فعل النسّاخ أنفسهم، وربما كانت من عمل آخرين ممن أتَوا بعدهم. وإذا لم يكن التصويب قد أضيف في وقت لاحق، فعندها يصعب تحديد فاعله(٨٨). وأحيانًا تكون الإجابة جليّةً في مواطن أخرى، كما في حالة

(85) Ibid., p. 95.

(86) Ibid., p. 97.

(87) Ibid., p. 98.

(88) Ibid., pp. 45–46.

السطر الأخير في ظهر الورقة الثلاثين من الجزء المحفوظ في باريس من هذا المخطوط[٨٩]. وينتمي الخط [المستخدَم في المخطوط] إلى أحد أساليب الكتابة المتأخرة التي استُعملت في زمن العباسيين، وهو شبيه بالفئة (B) وَفْقَ التصنيف الباليوغرافي الذي وضعتُه[٩٠]. ويمكن أن يعود تاريخه للقرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي. وثمة ناسخ آخر يبدو متأخرًا بعض الشيء أدخَل بعض التعديلات في عدد من المواضع بمداد أسود يختلف عن المستخدم في التصويب السابق. ويمكن عدُّ هذا الخط من الفئة الجديدة (NS)، ولذا يعود إلى أواخر القرن الثالث ومطلع القرن الرابع الهجريَّيْن[٩١]. وفي أغلب الأحيان، يلجأ المصحِّح إلى كتابة النص الأصلي من جديد، وذلك حتى يجعله مقروءًا على الأرجح. وثمة محاولات أخرى غير متقَنة تُضاف إلى هاتين المرحلتين من التصويب، تظهر فيها محاولة إظهار الحروف التي بهتَت خاصةً على الجانب الشَّعري من الرَّق، بالسير مرةً أخرى على الحروف الأصلية[٩٢]. وللأسف يصعب تحديد تاريخ تلك المحاولات.

وتشير جميع التدخلات اللاحقة إلى أن المجتمع الذي احتُفظ فيه بالمصحف الباريسي رآه على جانبٍ من الأهمية يستدعي إجراء هذه التغييرات التي سعَت إلى الإبقاء عليه مقروءًا من ناحية، ومن ناحية أخرى حاولت تصويبَ طريقة عرض النص حتى يكون أقربَ إلى النسخة المعتمَدة والمعايير الأحدث زمنًا [في كتابة النص القرآني].

---

(89) Ibid., pp. 46–47.

(٩٠) يُنظر:

F. Déroche, op. cit. (1983), pp. 37–39,

واللوحات من ٩-١١؛ ويُنظر أيضًا:

Déroche (1992), op. cit., pp. 38–39.

(91) F. Déroche, op. cit. (2009), p. 47.

(92) Ibid.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: متى وأين نُسخ هذا المصحف الباريسي؟ كما رأينا، يتبيّن مما ذكَره النديم في الفهرست أن الأسلوب الحجازي [في الكتابة] كان من بين أقدم الخطوط العربية. وعلى الجانب الآخر، فإن كَونَ المخطوط نسخةً من مصحف آخر أسبق زمنًا، يجعل من الصعب عزو تاريخه إلى ما قبل منتصف القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي، لا سيما أن النسّاخ يعدّلون في الإملاء ليتسنّى لهم تحرير النص القرآني بدقّة أكبر. وطريقة عمل كل ناسخ من هؤلاء النسّاخ الخمسة، التي اتسمت بخصوصية شديدة وتفاوُت، توحي بأن الإصلاحات التي جاءت في عهد عبد الملك (الذي وَلي الخلافة في الفترة من سنة ٦٥ حتى سنة ٨٦هـ/ ٦٨٥-٧٠٥م) لم تكن وُضِعت بعد موضعَ التنفيذ. ومع ذلك، تجدر الإشارة إلى أن الناسخ (د) يكتب بطريقة منتظمة تمامًا، تكاد تكون احترافية. وإذا ما سلّمنا بما ورد في التراث الإسلامي حول ما فعله الحجّاج بن يوسف -والي الأمويين الأشهر على الكوفة- فيما أسماه عمر حمدان بـ«مشروع المصاحف»[٩٣]، فمن الضروري الإشارة إلى أن بعض هذه السمات غائبة تمامًا عن المصحف الباريسي. ولذا يمكن عزو هذا المصحف إلى الربع الثالث من القرن الأول الهجري، بين عامي ٦٧١-٦٩٥م[٩٤]؛ وبهذا يكون أحد الشواهد الأولى على كتابة المصحف في زمن الأمويين.

---

(93) O. Hamdan, *Studien zur Kanonisierung des Korantextes. Al-Hasan al-Basris Beiträge zur Geschichte des Korans*, Wiesbaden, 2006, pp. 135–174.

(٩٤) يرى ماتيو تيليه (Mathieu Tillier) أن المصحف الباريسي ربما يكون «مصحف أسماء». تُنظر مراجعته النقدية لكتاب فرنسوا ديروش المعنون «نقل القرآن في بدايات الإسلام»:

M. Tillier, Review of François Déroche's *La transmission écrite du Coran dans les débuts de l'Islam. Le codex Parisino-petropolitanus*, [Texts and studies on the Qur'ān 5] Leiden-Boston, 2009, *Journal of Qur'anic Studies* 2011, pp. 112–114.

ولا شكّ أن الخطّ وغيابَ السمات التي تجلّت في مشروع المصاحف الذي تولّاه الحجّاج برهانان قويان يدفعان هذا القول. يُنظر:

O. Hamdan, op. cit., pp. 135–174.

ومع أن منشأ هذا المصحف قد عزَب عن علمنا، فإن ياسين دتون يقترح أن من الممكن أن يكون أصله الشام، استنادًا إلى القراءات المعتمدة التي وردت في المصحف الباريسي المخطوط[٩٥]. غير أن غياب أي معلوماتٍ حول انتشار القراءات في تاريخ مبكّر يستوجب الحذر. وقد ظلَّ هذا المصحف محفوظًا في جامع عمرو في الفسطاط حتى مطلع القرن التاسع عشر الميلادي؛ ولذا فهناك احتمال في أن يكون قد نُسخ في هذا المكان. ومع ذلك، ربما يكون أيضًا قد جُلِب من مكان آخر كغيره من المخطوطات التي عُثر عليها ضمن هذا الكشف الثمين.

وقد وصف الباحثون الغربيون نصَّ المصحف الباريسي وقرروا أنه نصٌّ قرآنيٌّ، وكان هذا أيضًا رأي الناسخ الذي تولَّى تصويبه مع نهاية القرن التاسع الميلادي؛ إذ كتب اسم السُّوَر بالمداد الأحمر. لكن هل يتسق مع التاريخ التراثي لتدوين القرآن؟ وفق ما وردت به الأخبار، فإن أمير الجيش المسلم الذي كان على رأس حملة عسكرية على أرمينية (قرابة سنة ٦٥٠م) فزِع حين سمع اختلافَ جنودِه في قراءة القرآن[٩٦]، فرفع الأمر إلى الخليفة عثمان (الذي وَلي الخلافة في الفترة من سنة ٦٤٤ حتى سنة ٦٥٦م)، وحثَّه على اتخاذ خطواتٍ مناسبة ليدرك المسلمين قبل أن يختلفوا في الكتاب اختلافَ اليهود والنصارى. فأمر عثمان بنسخِ المصاحف ليَحُول دون ذلك. وإذا أمعنَّا النظر في طريقة نسخ المصحف الباريسي المخطوط، نرى هذه النسخة -وغيرها مما ينتمي إلى هذه المرحلة التاريخية من النقل- لا تفي بالغرض الذي سعى إليه مصحف عثمان. فقد اشتمل هذا المخطوط على قليلٍ من علامات الإعجام، وخلا من الحركات وعلامات الإعراب أو الشكل وعلامات الضبط الإملائية، وبذلك ما كان بمقدوره أن يحقّق الحلَّ الذي سعى إليه الخليفة عثمان كما رُوي في التراث الإسلامي. وفضلًا عن ذلك، يوحي العدد المحدود للقراءات الشاذة والظواهر الخاصة في توزيع الآيات والفصل بينها

---

(95) Y. Dutton, op. cit., p. 83.

(٩٦) صحيح البخاري، تحقيق: عبد العزيز بن باز، بيروت، ١٩٩٤م، ج١، ص٦٦.

بأن الرسم القرآني لم يكن قد استقرَّ تمامًا في وقت كتابة المصحف الباريسي، وإن كان هذا المصحف نفسُه دليلًا على أن ذلك الجزء من النص المعتمَد الذي يقابل محتوى المصحف المخطوط كان موجودًا حينها؛ بل إذا تحرينا الدقَّة، يتوافق مع ما اشتمل عليه المخطوط. فهل هذا المصحف فريدٌ من نوعه؟ لا ريب أن التقييم الأعمَّ لانتقال النص القرآني في مصاحف مكتوبة بالخط الحجازي سوف يفيدنا في الإجابة عن هذا السؤال.

الفصل الثاني

تدوين النص القرآني بالخط الحجازي

تقييم عام

أتـاح لنـا المصحـف الباريسـي صـورةً أوَّليَّةً عـن التاريـخ المبكِّر لتدويـن النص القرآنـي. لكـن النـص به حالة من السـيولة وعدم الاسـتقرار -إلى حدٍّ ما- في رسـم المصحف وطريقة تقسـيم الآيات؛ نظرًا لتفاوت الاختيارات الشـخصية لكل ناسخٍ، وانعكاس ذلك على عملية النسـاخة برمَّتها. وفي ظل ما يبرزه لنا هذا المخطوط من حالات متنوِّعة ومواقف متباينة بصورة هائلة، قد يتسـاءل البعض عمَّا إذا كانت هذه النسـخة علـى وجـه التحديـد نموذجًا مناسـبًا لممارسـات تلك الحقبة في استنسـاخ المصاحف.

وعلـى مسـتوى تطابُق المصحف مـع النسـخة المعتمَدة، وهو الأمـر الأهم، فإن المصحف الباريسي متوافقٌ مع الرسم العثماني، على الرغم من اشتماله على ظواهر خاصَّـة فـي تقسـيم الآيات أو في النص نفسِـه؛ إذ يمكن القول فـي الوقت الحالي إن الاختـلافَ فـي الرسـم، وغيـابَ علامـات الإعجـام والضبـط، لا يحـول دون قراءة المصحف وَفْقَ النص الرسمي المعتمَد. وفي ضوء الملاحظات التي أمكن الخروج بها سـابقًا حول هذه النسـخة، سـأحاول دراسـةَ عيِّنة من المصاحف المخطوطة التي كُتبت بنـوع الخط نفسِـه، وهـو الخط الحجـازي -الذي يشـكِّل في الوقـت الحالي الركيزةَ الأرسخ في التعرف على أولى المخطوطات المبكِّرة- وأحاول أن أستكشف وجـودَ مـا يمكـن أن يكـون «تقليـدًا» متبعًا فَرَض نوعًا مـن القيد على حرية النسَّـاخ الظاهـرة، رغم الشـخصية المتفـردة والظواهر الخاصة التي تجلَّت في استنسـاخ هذا المصحف.

وأول مخطوط أتناوله بالدراسـة يتألَّف من سـت عشـرة ورقةً برقم (ŞE 118)،

وهو موجود الآن في متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول (يُنظر الشكل ٧). وقد ظلَّ هذا المخطوط حتى نهاية القرن التاسع عشر محفوظًا في مستودع يشبه «الجنيزة» بالجامع الأموي في دمشق ضمن عددٍ من القطع المخطوطة التي هي في أغلبها مخطوطات قرآنية[١]. وقُبيل سقوط الإمبراطورية العثمانية، في سنة ١٩١١م تحديدًا، نُقلت غالبية المخطوطات المحفوظة في هذا المستودع إلى إسطنبول لعرضها في متحف الأوقاف الذي أُنشئ حديثًا وأصبح اسمه فيما بعد «متحف الآثار الإسلامية والتركية»[٢]. وتبلغ أبعاد ورق الرَّقّ في هذا المصحف ٣١×٢٤سم، ومساحة سطح الكتابة من ٢٨ إلى ٢٩×٢١سم، وتتراوح مسطرته ما بين ٢١ إلى ٢٦ سطرًا في الصفحة. ويُفصَل بين الآيات بمجموعات مؤلَّفة من ست شرطاتٍ قصيرة موزَّعة على عمودَيْن رأسيَّيْن في كلٍّ منهما ثلاث شرطات، أو مؤلَّفة من تسع شرطاتٍ موزَّعة على ثلاثة أعمدة رأسية في كلٍّ منها ثلاث شرطات. وفُصلت السُّوَر عن بعضها بترك فراغ بينها. وقد عُدَّت البسملة آيةً، مع أن علامةَ الفصل الموجودةَ بعد البسملة في سورة المؤمنون جاءت بشكل مختلف عن سواها. وجرّة القلم شبيهة بأسلوب الناسخ (ج) أو (د) في المصحف الباريسي. وهذا المخطوط مكتوبٌ بعناية وبصورة منظَّمة، فقد حافظ الناسخ على مسافة معيَّنة بين الأطراف العليا لجرّات القلم الرأسية وبين السطر الذي يعلوها. وقد رسم حرفَ الألف بانحناءة جهة اليمين، وطرفها السفلي على شكل خُطّاف صغير. في حين جاءت الكاف المتطرفة أو المفردة مميَّزةً بجرّة أفقية سفلية ممدودة إلى ما بعد النقطة التي تتجه عندها الجرّة العليا للحرف لأعلى لتشكِّل

---

(1) F. Déroche, La bibliothèque de la mosquée des Omeyyades. Les documents qui accompagnent les manuscrits, in *Ecrire l'histoire de Damas. Nouvelles données archéologiques et nouvelles sources sur une métropole arabe à l'époque médiévale*, J.M. Mouton ed. (forthcoming).

(2) A.S. Demirkol and S. Kutluay, Türk ve Islam Eserleri Müzesi Kur'an-ı kerim koleksiyonu hakkında, in A.S. Demirkol et al., *1400. Yılında Kur'an-ı kerim*, Istanbul, 2010, pp. 139–140.

زاويـة قائمـة تقريبًـا[٣]. كذلك جاءت الميـم المتطرفة دائريةً تقريبًـا، مع نتوء صغير يدلُّ على ذيل الحرف. أما النون مِنجَليَّة الشـكل فلا تختلف عمَّا كتبه الناسـخ (ج). وكما رأينا في حالة المصحف الباريسـي، فإن عملية النسـاخة تلتزم بقواعد «الخط المتصـل» في طريقة الكتابة التي استُخدمت مع الخـط العربي، والنص موزَّع على الصفحـة بطريقة منتظمة إلى حدٍّ ما.

والنص الذي نتولَّى فحصه في هذه القصاصة من المخطوط قصيرٌ بعض الشـيء. وتجدر الإشارة إلى أن طريقة الرسم تقليدية محافظة على ما يبدو؛ إذ تُرسم كلمة «قال» دومًا بإسـقاط الألف، في حين تُزاد ألف بين الشـين والياء في «شـيء»، وتوجد ثلاث أسنان صغيرة في رسم كلمة «بآيات» في كل المواضع التي وردت فيها. أما في كلمتَي «عبـاد» و«عـذاب»، فلم يكن الوضع بهـذه الصورة القاطعة، وإنما رُسـمت في نصف الحالات تقريبًا مع زيادة طفيفة في حالات الإملاء الناقص؛ فأُسقِطت الألف في أربعة مواضـع مقابل ثلاثة في كلمة «عباد»، وفي سـتة مواضـع مقابل أربعة لكلمة «عذاب». وباستثناء هذه الخواص الإملائية، لا يختلف النص كثيرًا عن مصحف القاهرة.

ويُعَـدُّ مصحـفُ لنـدن المحفـوظ فـي المكتبـة البريطانيـة برقـم (Or. 2165) أهمَّ مخطـوط مكتـوب بالخط الحجازي من حيثُ حجم النص المشـتمل عليه (الشـكل ٨)[٤]. وقـد عُثـر على هذا المخطوط فـي مصر في جامع عمـرو، تمامًا كالمصحف

(3) F. Déroche, Un critère de datation des écritures coraniques anciennes: le *kāf* final ou isolé, *Damaszener Mitteilungen* 11 (1999), pp. 87–94 and pl. 15–16 [*In memoriam M. Meinecke*].

(٤) يتألَّف المخطوط من ١٢٢ ورقة، تشتمل على ثلاثة أجزاء كبيرة من القرآن، هي: بدءًا من الآية ٤٢ من سورة الأعراف حتى الآية ٩٥ من سورة التوبة؛ ومن الآية التاسعة من سورة يونس حتى الآية ٤٧ من سورة الزمر؛ ومن الآية ٦٠ من سورة غافر حتى الآية ٧١ من سورة الزخرف. وقد نشر الكاتب بالتعاون مع سيرجيو نويا نوزيده مصوَّرةً للنصف الأول من المخطوط. يُنظر:
F. Déroche and S. Noja Noseda, *Le manuscrit Or. 2165 (f. 1 à 61) de la British Library* [Sources de la transmission manuscrite du texte coranique, I: Les manuscrits de style higâzî], Lesa, 2001.
ويتولَّـى كيـث صمـول (Keith Small) إعـدادَ نسـخة مكتملـة مـن هـذا المخطوط فـي الوقت الحالي.

الباريسي. وكان المستعرب والقنصل الفرنسي جان لويس أسلين دي شيرفيل قد حصل على ست ورقاتٍ من هذا المصحف في مطلع القرن التاسع عشر، وهي موجودة الآن بالمكتبة الوطنية الفرنسية[٥]. ومع ذلك، فإن الجزء الأكبر من المخطوط قد اشتراه في وقتٍ لاحقٍ القس الإنجليزي وعالم المصريات غريفيل جون تشستر (Greville J. Chester)، الذي زار مصر أكثر من مرة؛ ولكن لا يُعرف على وجه التحديد متى ولا أين حصل على الورقات البالغ عددها ١٢٢ ورقة، التي استقرَّ بها المقام في المتحف البريطاني، وباتت اليوم واحدةً من أشهر المخطوطات الإسلامية في المكتبة البريطانية. وهناك ورقة مزدوجة مُودَعة في «دار الآثار الإسلامية» بالكويت[٦]. وقد صُور هذا المخطوط عدَّة مرات بعد صدور كتاب ويليام رايت (William Wright) المعنوَن **مصوَّرات المخطوطات والنقوش (السلسلة الشرقية)** (*Facsimiles of manuscripts and inscriptions* [*Oriental series*]) بين عامي ١٨٧٥-١٨٨٣م[٧]. ولاقى هذا المخطوط شهرة واسعة بفضل جوزيف فون كاراباسك (Josef von Karabacek)، وأصبح مرجعًا لما عُرف بـ«الخط المائل»، وهو الاسم الذي ورَد في نشرة غوستاف فلوجل (Gustav Flügel) من **الفهرست**، سيرًا على ما ارتآه -في الواقع- أحد النسَّاخ في استعمال هذا الاسم للإشارة إلى «خط المُنابِذ»[٨].

---

(٥) يحمل هذا المخطوط رقم Arabe 328 e. يُنظر:

F. Déroche, *Les manuscrits du Coran: Aux origines de la calligraphie coranique* [Bibliothèque Nationale, Catalogue des manuscrits arabes, 2e partie, Manuscrits musulmans, I/1], Paris, 1983, p. 62, no 7.

وتشتمل الورقات الست على الآيات من السابعة حتى الخامسة والستين من سورة المائدة، والآيات من التاسعة والثلاثين حتى الثانية عشرة بعد المئة من سورة الأنعام.

(٦) دار الآثار الإسلامية، مجموعة الصباح (LNS 19 CA).

(7) W. Wright, *Facsimiles of manuscripts and inscriptions. Oriental series*, London, 1875–1883, pl. LIX.

(٨) ربط جوزيف فون كاراباسك بين خط المصحف المحفوظ في المكتبة البريطانية (برقم Or. 2165) وبين هذا الاسم الذي ورد في نشرة غوستاف فلوجل من **الفهرست** للنديم. وقد =

وحجمُ ورقات الرَّق البالغ عددها ١٣٠ ورقة مقاربٌ للمخطوطات الحجازية التي رأيناها حتى الآن. وتبلغ أبعاد الورقة ٥,٣١×٢٢سم، وهي بقَطْع الرُّبع. وتتراوح مسطرة المخطوط ما بين ٢١ إلى ٢٧ سطرًا، لكنها في الأغلب ما بين ٢٣ حتى ٢٥ سطرًا في الصفحة، ولا توجد هوامش جانبية تقريبًا، في ظل مساحة سطح الكتابة التي تبلغ ٢٨,٨×٢٠سم. وعلى عكس المصحف الباريسي، هناك دليل على حدوث تشذيب لهذا المخطوط بعد كتابته؛ ففي بعض المواضع نجد الحرف الأخير في السطر قد قُصّ عند إعادة تجليد المخطوط. وكما هو حال النُّسَخ الأخرى التي تعود لهذه الحقبة الزمنية، فقد كُتب المخطوط وَفْقَ قواعد «الخط المتصل» في طريقة الكتابة التي استُخدمت مع الخط العربي(٩). ويتضح من الأجزاء التي بقيت إلى يومنا هذا من المخطوط أنه احتاج إلى ستة عشر مترًا من الرَّقّ لإنتاجه، وهو الحجم نفسه الذي استُخدم في مخطوط المصحف الباريسي. ومع ذلك، يبدو أن الرَّقّ قد فُرِكَ سَطْحُه بحجر الطباشير فاكتسب لونًا أكثر بياضًا ومظهرًا شبه مصقول.

وتُفصَل الآيات بعمودَيْن رأسيَّيْن في كلٍّ منهما ثلاث نقاط ممدودة أو بتجمُّع دائري لعشر نقاط أو أكثر من هذا النمط(١٠). ويوجد فراغ فاصل بين السور، أما أسماء السور فأضافها أحد النسَّاخ في وقت لاحق. وقد عُدّت البسملة آيةً، وكُتبت مستقلة في السطر الأول من السورة. وجرّة القلم شبيهة بخط الناسخ (د) في المصحف الباريسي، بيد أنها أكثر سمكًا وانتظامًا في محيطها مما كتبه الناسخ (أ) أو

= لاحظ غيرهارد إندريس (Gerhard Endress) هذا التباين مع ما يرد في نسخة مقروءة بصورة أفضل محفوظة في مكتبة تشستر بيتي، استخدمها رضا تجدد في تحقيق الفهرست. يُنظر:
J. von Karabacek, Julius Euting's Sinaïtische Inschriften, *WZKM* 5 [1891], p. 324; *K. al-Fihrist*, G. Flügel ed., Leipzig, 1871, t. I, p. 6; G. Endress, Die arabische Schrift, *Grundriß der arabischen Philologie*, t. I, *Sprachwissenschaft*, W. Fischer ed., Wiesbaden, 1982, p. 173 et n. 66.
ويُنظر أيضًا: النديم، الفهرست، تحقيق: رضا تجدد، طهران، سنة ١٣٥٠هـ/ ١٩٧١م، ص٩.

(٩) مرَّ معنا في الفصل الأول.

(10) I. Rabb, Non-Canonical Readings of the Qur'ān: Recognition and Authenticity (The Ḥimsī Reading), *Journal of Qur'anic Studies*, vol. 8, no. 2, 2006, p. 98.

(ب) [في المصحف الباريسي]. وربما اشترك أكثر من ناسخ في كتابة هذا المخطوط، لكن الخط بوجه عام أكثر تناسُقًا من نظيره في المصحف الباريسي. وتوصلت انتصار ربّ (Intisar A. Rabb) في دراسة حديثة إلى أن هذا المصحف قد تتابع على نسخِه شخصان، ثم جاء أربعة أو سبعة آخرون فصوَّبوا هذه النسخة(١١). وتولَّى الناسخ (أ) كتابة الجزء الأكبر في هذا المخطوط، في حين كان إسهام الناسخ (ب) بسيطًا، فكتب من ظهر الورقة الثالثة حتى وجه الورقة الثامنة. ولعله من المثير للاهتمام أن نُسّاخ مصحف لندن التزموا القاعدة نفسها التي سار عليها النسَّاخ في المصحف الباريسي، فبدؤوا الكتابة من ظهر الورقة وانتهوا بالوجه؛ ونتيجةً لذلك لا تجد فاتحةَ كرّاس اشترك فيها ناسخان. وعلى الأرجح، فإن ملاحظة انتصار ربّ حول فواصل الآيات وأنها مؤشرٌ على تغيُّر الناسخ هي ملاحظة صحيحة؛ إذ يتضح من المصحف الباريسي أن النسَّاخ فضَّلوا استخدام عدد من الفواصل المختلفة حتى وإن اعتمدت جميعها على العناصر نفسِها بشكل أساسي.

وعلى الرغم من وجود قدر أكبر من التناسق في هذه النسخة، يتضح من بعض التفاصيل -ومنها تكرار تلامس جرّة القلم مع السطر العلوي- أن النسَّاخ لم يكونوا بنفس دقة الناسخ (د) في المصحف الباريسي مثلًا. والألف في هذا المخطوط جرّةُ قلم مجردةٌ بدون هذا الخطّاف السفلي الذي يتجه ناحية اليمين؛ وفي مواضع قليلة يظهر أن الناسخ بدأ في تحريك القلم جهة اليمين قبل أن يضبط خطه(١٢). والكاف المتطرفة أو المفردة تشبه نظيرتها في المصحف الباريسي، وتمتدُّ الجرّة السفلية بصورة كبيرة جهة اليسار؛ ومع ذلك ينبغي للمرء أن يلاحظ أن الطرفَيْن في الجزء الأيمن من الحرف متوازيان تقريبًا(١٣). كما أن الميم المتطرفة دائرية تقريبًا، ويتجلَّى هذا أكثر في الميم المفردة؛ وأحيانًا نلاحظ ذيلًا رأسيًّا قصيرًا جدًّا. أما النون فتشبه كثيرًا النون التي كتبها الناسخ (د) في المصحف الباريسي، وإن كان الجزء السفلي

---

(11) Ibid., pp. 98–99.

(13) Ibid.

(١٢) يُنظر مثلًا وجه الورقة السابعة من مخطوط المكتبة البريطانية (برقم Or. 2165).

ويُنظر مثلًا وجه الورقة ٢٠، السطر الأول أو الرابع أو السابع.

أقصر قليلًا[١٤]. وعند المقارنة بين نُقط الإعجام في مخطوط المكتبة البريطانية بنظيراتها في المصحف الباريسي، يتضح أن نسبة الإعجام في مصحف لندن أكبر بصورة ملحوظة. فإذا نظرنا إلى جزء صغير من النص الذي كتبه الناسخ (أ) في المصحف الباريسي[١٥]، نجد اثنين وثلاثين حرفًا معجَمًا فقط في مقابل مئة وتسعة وسبعين حرفًا في مخطوط المكتبة البريطانية. ومع ذلك، لا يسير الأمر على وتيرة واحدة مطردة، فقد وجدنا ثمانية عشر حرفًا فقط من الحروف المعجَمة في المخطوط البريطاني قد أُعجمت أيضًا في المصحف الباريسي.

ومنذ نشر مصوَّرة النصف الأول من المخطوط[١٦]، صدرت دراستان حول هذا المصحف: **الأولى** لياسين دتون[١٧]، **والأخرى** سبقت الإشارة إليها، وهي التي أعدَّتها انتصار ربّ. وقد خلَص دتون بعد فحص الأصل الموجود في المكتبة البريطانية -فضلًا عن المصوَّرة- إلى أن الشام هي منشأ هذا المصحف، وأنه قد «كُتب وَفق قراءة ابن عامر الشامي، وتتفق فيه فواصل الآيات مع النظام الحمصي»[١٨]. أما عن تاريخ النسخة، فقد رأى دتون أنها تعود لفترة زمنية تتراوح ما بين سنة ٣٠ إلى ٨٥هـ، ومعنى هذا أنها كُتبت في الفترة ما بين «جمع» مصحف عثمان وبداية خلافة الوليد بن عبد الملك، وهي الفترة التي كُتب فيها مصحف صنعاء الشهير[١٩]. ورأى أن «سنة ٨٥هـ هي القول الأسلم، وإن لم يكن بالضرورة الأصوب»[٢٠]. أما انتصار ربّ فقد توصلت إلى نتائج تخالف ما ذهب إليه دتون. وإلى جانب كلامها عن

(14) Ibid.

ويُنظر مثلًا وجه الورقة ٢٢، السطر الأول والسابع.

(١٥) في الجزء المحفوظ في المكتبة الوطنية الروسية في سانت بطرسبرغ، باسم مارسيل ١٨، بداية من وجه الورقة الثانية حتى وجه الورقة الثالثة؛ وسورة الأنفال من الآية الثانية والأربعين إلى الآية الثانية والسبعين.

(16) F. Déroche and S. Noja Noseda, op. cit.

(17) Y. Dutton, Some notes on the British Library's "Oldest Qur'an manuscript" (Or. 2165), *Journal of Qur'anic Studies* 6 (2004), pp. 43–71.

(18) Ibid., p. 65.

(19) Ibid., p. 66.

(20) Ibid.

النسّاخ، شدّدت على أن هذا المصحف «حمصيٌّ قطعًا في ʻرسمهʼ... وفواصل آياته»[٢١]، وإن أقرّت بوجود مواضع جاءت فيها الفاصلة على خلاف النظام الحمصي في عدِّ الآيات[٢٢].

وتحليل الرسم استنادًا إلى الكلمات الخمس التي اخترتها عند تقييم المصحف الباريسي يبيِّن لنا أن مخطوط المكتبة البريطانية يعكس تطورًا طفيفًا في اتجاه الرسم بطريقة الإملاء الكامل. وبالطبع رُسم الفعل «قال» بإملاء ناقص غالبًا في الجزء المصوَّر الذي نُشر من المخطوط؛ حيث كُتب هذا الفعل في ٩٨٪ من المواضع بالقاف واللام فقط، وهو ما يشبه -إلى حد كبير- ما جاء في المصحف الباريسي. وفي المقابل، كُتب الفعل «قالوا» بإملاء كامل بصورة أكبر نسبيًّا؛ إذ أثبت الناسخُ الألفَ المتوسطة في ١٥٪ من مواضع ورودها في حين أسقطها في ٨٥٪. وكذلك كان الحال في كتابة «عباد»، فجاءت النسبة شبيهة وإن كانت أقلَّ عددًا. واختلف الأمر في كلمة «شيء»، فظهرت طريقة رسمها القديمة بزيادة ألف بين الشين والياء في ٦٤٪ من الحالات فقط. أما إذا نظرنا إلى كلمة «عذاب»، فسنرى الغلبة لإثبات الألف بنسبة بلغت ٦٦٪ من المواضع التي وردت فيها. وفيما يخصّ الصيغ المختلفة لكلمة «بآيات»، فلا يزال الرسم المهيمن هو كتابة الكلمة بثلاث أسنان صغيرة، وذلك في سبعة وعشرين موضعًا من ثلاثة وثلاثين (أي بنسبة تربو على ٨٠٪).

والمثال الأخير الذي أودُّ تسليط الضوء عليه هو الجزء المحفوظ في المكتبة الوطنية الروسية في سانت بطرسبرغ باسم «مارسيل ١٩» (كما في الشكل ٩)[٢٣].

---

(21) I. Rabb, op. cit., pp. 85–86.

وقد توصلت انتصار ربّ أولًا إلى «وجود احتمال في أن يعود تاريخ هذا المخطوط إلى القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي، ولكنه قطعًا يعود إلى مطلع القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي» (ص٩٨)، لكنها عادت تقرّر في موضع آخر أن المخطوط «يعود إلى القرن الأول الهجري» (ص١٠٨).

(22) Ibid., p. 108.

(٢٣) يوجد بالمكتبة الوطنية الروسية في سانت بطرسبرغ ثلاث عشرة ورقة، علاوة على ورقتَين في باريس (في المكتبة الوطنية الفرنسية برقم Arabe 328f، وهما الورقتان ٩٦-٩٧). يُنظر:

F. Déroche, op. cit. (1983), p. 61, no 5. =

وبخلاف المصاحف السابقة، نجد انتظامًا في مسطرة المخطوط في الورقات الخمس عشرة التي وقفتُ عليها، حيث يوجد عشرون سطرًا في كل صحيفة، وتبلغ أبعاد الورقات ٢٩×٢٥سم[٢٤]. والخطُّ منتظم، ويُرجَّح أن يكون من عمل ناسخٍ متقنٍ يذكّرنا بالناسخ (ج) في المصحف الباريسي، لكن الألف المائلة جهة اليمين لا يظهر فيها أيُّ أثر لخُطّاف صغير. والكاف المتطرفة أو المفردة لها شكل مميز، حيث مُدّت الجرة الأفقية السفلية لتتجاوز النقطة التي تصعد عندها الجرة العليا لأعلى لتشكِّل زاوية قائمة تقريبًا. والميم المتطرفة تكاد تكون دائرية تمامًا لا يظهر منها سوى نتوء صغير يدلُّ على ذيل الحرف. أما النون[٢٥] فلا تختلف عن النون التي يرسمها الناسخ (د). وهناك أثر لتسطير بسنّ جافّ. فقد أراد الناسخ أن يترك هامشًا صغيرًا حول سطح الكتابة الذي تبلغ أبعاده (٢٥,٣×٢٢,٥سم)، واستعد للكتابة بتسطيرٍ وُضِع بسنّ جافّ. وعلامات الإعجام موجودة، والشرطات الأصلية -التي لا توجد بعدد كبير- قد أتمَّها على الأقل ناسخان آخران. وتُفصل الآيات على نحوٍ منتظمٍ بمجموعات من ست شرطاتٍ قصيرة موزَّعة في عمودين. وقد مُيّزت علامات التعشير في وقت لاحق بدوائر بسيطة بحبر أسود. وعُدّت البسملة آيةً، وكُتبت منفردةً في السطر الأول من السورة. واستُخدمت زخارف ملوّنة للفصل بين السور، لكنها لا تشتمل على اسم السورة، وربما تكون قد أضيفت لاحقًا.

والنص الموجود في هذا الجزء من المخطوط به ثلاثة مواضع وردت فيها قراءة من القراءات الصحيحة. أما الأولى فقد قُرئ بها في المصحف المدني والمكي

= أما الورقتان الباريسيتان من المخطوط فيمكن الاطلاع عليهما من خلال الموقع الإلكتروني للمكتبة الرقمية التابعة للمكتبة الوطنية الفرنسية (غاليكا) (gallica.bnf.fr). ويعمل حسن شَهدي حاليًا على إعداد نسخة في إطار مشروع كورانيكا الفرنسي-الألماني.

(٢٤) مارسيل ١٩، الورقات من ١-٦، وبها الآية التاسعة والعشرون من سورة الكهف حتى نهاية سورة مريم؛ ويُنظر: مجموعة مارسيل ١٩ الورقة السابعة، والمخطوط Arabe 328، الورقة السادسة والتسعون، وفيهما من الآية الخامسة والسبعين من سورة المؤمنون حتى الآية الحادية والخمسين من سورة الشعراء؛ والمخطوط Arabe 328، الورقة ٩٧، وفيها الآيات ١٠-٣٢ من سورة القصص.

(٢٥) تظهر النون على شكل حرف L مقلوب.

والدمشقي، وهي في الآية السادسة والثلاثين من سورة الكهف[٢٦]. وليست الثانية والثالثة بهذا القدر الكبير من الأهمية؛ فقد ورَد النص وَفق ما قرأ به الجمهور في الآيات الخامسة والثمانين والسابعة والثمانين والتاسعة والثمانين من سورة المؤمنون على خلاف قراءة البصرة، وجاء الفعل «قال» في الآيتين ١١٢ و١١٤ بغير ألف في مصاحف الكوفة[٢٧].

وفيما يخص الرسم، يمكن القول بأن الأسلوب المتَّبع هو طريقة الإملاء الناقص، ويتجلَّى ذلك في رسم تصريفات الفعل «قال» بغير الألف؛ فقد أُسقطت الألف في سبع عشرة حالةً ورد فيها الفعل «قالوا»، وكذلك في خمسة وسبعين موضعًا ورد فيها الفعل «قال» (في مقابل موضع واحد رُسمت فيه الكلمة بإثبات الألف في الآية الثامنة من سورة الفرقان)، كما حُذفت الألف في ستة مواضع ورد فيها الفعل «قالت» في مقابل موضع واحد في الآية الثامنة عشرة من سورة مريم. ولا يختلف الحال في رسم كلمة «عباد» (فقد رُسمت بغير الألف في ثمانية مواضع، وبالألف في موضع

(٢٦) القراءة المشار إليها هنا في قوله ﴿وَمَآ أَظُنُّ ٱلسَّاعَةَ قَآئِمَةً وَلَئِن رُّدِدتُّ إِلَىٰ رَبِّى لَأَجِدَنَّ خَيْرًا مِّنْهَا مُنقَلَبًا﴾؛ فقد قرأ أبو عمرو وعاصم وحمزة والكسائي وخلف وسهل ويعقوب ﴿خَيْرًا مِّنْهَا﴾ بالإفراد، والضمير يعود على الجنة المدخولة في ﴿وَدَخَلَ جَنَّتَهُۥ﴾، وهو كذلك في مصاحف الكوفة والبصرة. وقرأ نافع وابن كثير وابن عامر وابن الزبير وزيد بن علي وأبو بحرية وأبو جعفر وشيبة وابن محيصن وحميد وابن مناذر ﴿خيرًا منهما﴾ على التثنية، ليعود الضمير على الجنتين في ﴿كِلْتَا ٱلْجَنَّتَيْنِ﴾، وهو كذلك في مصاحف مكة والمدينة والشام. وقد وافق كل واحد من القراء رسم مصحفه. يُنظر: عبد اللطيف الخطيب، **معجم القراءات**، دمشق: دار سعد الدين، ٢٠٠٢م، ج٥، ص٢٠٩. (المترجم)

(٢٧) الموضع الثاني الذي يتحدَّث عنه المؤلف هو قراءة ﴿أَفَلَا تَذَكَّرُونَ﴾ في الآية الخامسة والثمانين من سورة المؤمنون؛ فقراءة الجماعة ﴿تَذَكَّرُونَ﴾، وقرأ بتسكين الذال وتخفيف الكاف حفصٌ وحمزة والكسائي وخلف والأعمش ﴿تَذْكُرُونَ﴾، ومعناه «أفلا تتذكرون» ولكن مع حذف التاء الثانية. وذكر الألوسي أنه قرئ ﴿تَتَذَكَّرُونَ﴾ بتاءين على الأصل، ولم يذكر هذا غيرُه. وكذلك قراءة ﴿اللَّهُ﴾ بالرفع بدلًا من ﴿لِلَّهِ﴾ بالخفض في الآيتَين ٨٧ و٨٩. أما الموضع الثالث فهو قوله ﴿قَٰلَ كَمْ لَبِثْتُمْ فِى ٱلْأَرْضِ عَدَدَ سِنِينَ﴾، قرأ حمزة والكسائي وابن كثير وابن مجاهد وأبو عون عن قُنبُل وابن محيصن والأعمش ﴿قُلْ كَمْ لَبِثْتُمْ﴾، وهو كذلك بغير ألف في مصاحف الكوفة. وقرأ نافع وأبو عمرو وعاصم وابن عامر ﴿قَٰلَ كَمْ لَبِثْتُمْ﴾ بألف، وهو كذلك في مصاحف مكة والمدينة والشام والبصرة. يُنظر: المرجع نفسه، ص٢٠٠-٢٠٢، ٢١٣. (المترجم)

واحد)، وكذا في كلمة «شيء» (فقد جاءت بإثبات الألف المتوسطة في كل المواضع العشرة)؛ أما «آيات» فرُسمت بثلاث أسنان في أربعة مواضع، في حين اتبعت الإملاء الحديث في موضع واحد. وعلى العكس من ذلك، رُسمت كلمة «عذاب» بإملاء كامل في ثلاثة عشر موضعًا، في حين حُذفت الألف في أربعة مواضع فضلًا عن ثلاثة مواضع أخرى وردت فيها الكلمة بصيغة النكرة المنصوبة.

وجميع المخطوطات والقِطَع التي تناولناها هنا هي من قَطْع الرُّبع(٢٨). وفي الواقع، فإن الدراسات المعنيَّة بالمصاحف الحجازية قد أولَت عنايتها في الأساس للمخطوطات ذات الأحجام الكبيرة رغم وجود شواهد متفرّقة لمصاحف أصغر حجمًا منذ فترة(٢٩). وسننتقل الآن للحديث عن المصاحف الأصغر حجمًا لدراسة ما اشتملت عليه من خواص إن وُجدت مقارنة بالمصاحف الكبيرة. وقد يحلو للبعض القولُ بأن المصاحف الكبيرة في الحجم كانت مُعدّة للاستخدام العام، في حين أن الأصغر حجمًا كانت مصاحف شخصية. ولكن -مُجددًا- ليس هناك دليل مباشر يعضد هذا القول. وقد لا يكون هناك أيُّ ارتباط بين الحجم والاستخدام، وأن المسألة برمَّتها تتعلَّق بالتكلفة ووجود أشخاص أثرياء قادرين على تحمُّل نفقات مقادير أكبر من الرقوق. ويرِد ذِكر هذه النفقات عند الحديث عن جواز دفع المال في نسخ المصحف واقتنائه، لكن لا توجد معلوماتٌ حول شكل المصحف الذي هو

---

(٢٨) اتضح أن من المستحيل الوصول إلى المخطوط المحفوظ في إسطنبول برقم TKS M. 1 (ويتألف من ٣٩١ ورقة، تبلغ أبعادها ٣٢×٢٤سم)، وقد ينتمي إلى هذه الفئة كذلك. يُنظر:
F.E. Kararay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi arapça yazmalar katalogu*, vol. 1, *Kur'an, Kur'an ilimleri, Tefsirler. No 1–2171*, Iśtanbul, 1962, pp. 1–2, no 3.

(٢٩) يُنظر مثلًا بعض القطع القرآنية الموجودة ضمن مجموعة جامعة شيكاغو (N. Abbott, *The Rise of the North Arabic script and its kur'ânic development*, Chicago, 1939, pp. 60– 63, pl. VIII–XIII)، أو في المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس (مجموعة سايمور دي ريتشي [Seymour de Ricci Collection]؛ يُنظر: F. Déroche, op. cit., pp. 151–155, nos 281–293) والمكتبة الوطنية النمساوية في فيينا (مخطوط A. Perg. 2؛ يُنظر: H. Loebenśtein, *Koranfragmente auf Pergament aus der Papyrussammlung der Ośterreichischen Nationalbibliothek*, Wien, 1982, vol. 1, pp. 23–26, no 1 and vol. 2, pl. 1–2).

مدار الحديث في هذه الأقوال[٣٠]. ومع ذلك، فإن هذه الأخبار متأخرة بعض الشيء، وكذلك ما ورد من أخبار عن تحمُّل شخصيات عامَّة لتلك النفقات، وهو ما يمكن أن يكون أساسًا ينبني عليه الكلام حول استخدام العامَّة للمصاحف القرآنية عدا الأمهات العثمانية [من مصاحف الأمصار].

وأول نموذج لدينا هو مخطوط من الرَّقّ يشكِّل جزءًا من المجموعة الدمشقية المحفوظة في متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول (برقم ŞE 3687، الشكل ١٠). ويتألَّف هذا المخطوط من عشر ورقاتٍ تبلغ أبعادها ٢٤×١٦سم، أي بقَطْع الثُّمن. وطول الورقة ٢٤سم، وهو مساوٍ لعَرض الورقة في المصحف الباريسي. وتتراوح مسطرة المصحف ما بين ٢٢ إلى ٢٩ سطرًا في الصفحة، لكنها غالبًا ما تكون ٢٣ سطرًا، مع سطحِ كتابةٍ يبلغ ٢١,٥×١٤,٦سم، مما لا يترك تقريبًا أيَّ مجال للهامش. ونستنتج من الجزء الذي احتوى على نصٍّ قرآنيٍّ متصلٍ في خمس ورقات

---

(٣٠) يُنظر: عبد الرزّاق، **المصنَّف**، تحقيق: حبيب الرحمن الأعظمي، بيروت، ١٩٧٢م، ج٨، ص١١٤، حديث رقم ١٤٥٣٠؛ ابن أبي شيبة، **المصنَّف**، تحقيق: عبد الخالق خان الأفغاني وآخرون، حيدر آباد-بومباي، ١٩٨٠م، ج٤، ص٢٩٤، كتاب البيوع، حديث رقم ٢٠٢٢٨؛ ابن أبي داود، **كتاب المصاحف**، وترجمة آرثر جفري له، طبعة ليدن، ١٩٣٧م، ص١٣٣، الجزء العربي. ويُنظر أيضًا: A. Gacek, The copying and handling of Qur'āns: Some observations on the *Kitāb al-Maṣāḥif* by Ibn Abī Dāud al-Sijistānī, *Mélanges de l'Université Saint-Joseph* 59 (2006) [Actes de la conférence internationale sur les manuscrits du Coran (Bologne, 26–28 septembre 2002)], p. 240; A. George, *The rise of Islamic calligraphy*, London, 2010, pp. 52–53 and notes 112–116.

وثمة إشارة أخرى نجدها عند ابن مطرِّف الكناني في كتابه **القرطين**، بيروت، بدون تاريخ، ص١٧١؛ نقلًا عن عمر حمدان. يُنظر: O. Hamdan, *Studien zur Kanonisierung des Korantextes. Al-Ḥasan al-Baṣrīs Beiträge zur Geschichte des Korans*, Wiesbaden, 2006, p. 170.

وقد ورد فيها أن الحجاج بن يوسف أمر بتقطيع كل مصحف يجدونه مخالفًا لمصحف عثمان، على أن يعطوا صاحبه ستين درهمًا تعويضًا. ومن المثير أن نجد أن القيمة هي نفسها تقريبًا (ستون أو سبعون درهمًا)، بيد أن هذه المعلومات لا تفيدنا كثيرًا، فلا فكرة لدينا عن قيمة هذه الدراهم في تلك الفترة ولا عن حجم تلك المصاحف.

أن المخطوط اشتمل في الأصل على قرابة مئتين وخمس وخمسين ورقةً، أي إنه احتاج إلى نحو ٩,٨ أمتار مربعة من الرَّقّ. وقد التزم أسلوب الكتابة المتَّبع بقواعد «الخط المتصل»، مع قطع الكلمة في نهاية السطر حين لا تكفي المساحة الموجودة لكتابتها بشكلٍ ملائم. وجرّة القلم منتظمة تشبه أسلوب الناسخ (ج) في المصحف الباريسي. وتميل الألف جهة اليمين، وطرفها السفلي على شكل خطاف صغير بارز إلى حدٍّ ما. وهناك في العادة تبايُن تام بين الألف واللام، حيث تُرسم اللام غالبًا على شكل جرّة عمودية. أما الكاف المتطرفة أو المفردة فتتميز بجرّة أفقية سفلية ممدودة إلى ما بعد النقطة التي يصعد عندها الجزء العلوي من الحرف لأعلى لتتشكّل زاوية قائمة تقريبًا، وإن كانت أقصر قليلًا عن الكاف في النماذج الأخرى. والميم المتطرفة دائرية تقريبًا، وفي مواضع قليلة يبرز ذيلٌ صغيرٌ جهة اليسار. أما النون مِنجَليّة الشكل فلا تختلف عن نظيرتها الموجودة في الجزء الذي كَتَبه الناسخ (ج) في المصحف الباريسي. وتُفصل الآيات بمجموعات من أربع إلى ست شرطاتٍ قصيرة متراكبة بعضها فوق بعض أفقيًّا. ولا يوجد فراغ بين السور، لكن هناك زخرفة بسيطة في السطر الأخير من السورة (مثل ما رُسم بين سورتي الملك والقلم، وسورتي الحاقة والمعارج). وقد بلغت نهاية سورة التحريم آخر السطر، فكتب الناسخ البسملة على السطر التالي ورسم شريطًا وضع فيه الحروف الثلاثة الأخيرة من كلمة «الرحيم» (الشكل ١٠). وفي الحالتين الأُخريَين عُدّت البسملة آية.

وهذه القطعة المخطوطة صغيرة جدًّا، فلا نخرج منها بدليلٍ كافٍ عن الرسم القرآني. ولا تزال طريقة الإملاء الناقص هي المطردة؛ فيُرسم فِعلَا «قال» و«قالوا» بإسقاط الألف في عشرين موضعًا، كما رُسمت كلمة «آيات» بثلاث أسنان صغيرة (فقد وجدتُ أربعة مؤاضع لهذا الرسم في مقابل موضع واحد رُسمت فيه الكلمة بسِنّين صغيرين). وكُتبت كلمة «عذاب» بغير الألف في سبعة مواضع، في حين أُثبتت الألف في ثلاثة فقط. ومع ذلك، فكما كان الحال في المصحف الباريسي، رُسمت الكلمة بغير الألف المتوسطة حين جاءت نكرة منصوبة. ومن جهة أخرى، اختار الناسخ أسلوبَ الإملاء «الحديث» في كتابة كلمة «شيء»، فدرَجَ على إسقاط

الألف في كل مواضعها، في حين عمَد إلى إثبات الألف في كلمة «عباد» في موضعَيْن وأسقطها في موضع واحد.

أمـا فيمـا يتعلّق بطريقة تقسيم الآيات، فنلاحـظ عدم وجود علامـة الفاصلة عند الآيـة الثالثـة عشـرة مـن سـورة فصّلت، وهـي خاصية تتفـق مع المصحـف البصري والشامي[٣١]. وفي المقابل، فإن الفاصلة المعروفة في التقليدَيْن المكي والمدني في الآية الخامسة والعشرين من سورة الحاقة قد وُضعت بعد كلمة ﴿بِشِمَالِهِۦ﴾[٣٢]. وقد عُدّت البسملة آيةً، كما ذكَرنا آنفًا. ويُخالِف النصُّ الرسمَ العثماني في مواضع قليلة. ففي الآية السبعين من سورة التوبة لا نجد كلمة ﴿كَانُوٓاْ﴾، وقد يُقال إن السبب في هذا خطأ من الناسـخ. وفي الآية الثانية عشـرة من سـورة المُلك يختلف الأمر قليلًا، حيث كتب الناسخ «وأجر كريم» بدلًا من ﴿وَأَجۡرٞ كَبِيرٞ﴾.

وهناك مخطوط آخر من الرَّقّ عُثر عليه في المجموعة نفسِها كالنموذج السابق، هو مخطوط برقم ŞE 13316-1 (الشكل ١١). ويتألّف من خمس عشرة ورقةً تبلغ أبعادهـا ٢٤×١٧سـم اليـوم، لكنهـا تالفـة. ويمكـن تقديـر عـدد أوراق المخطـوط الأصلي بنحـو ٣٤٠ ورقـة كُتبـت على حوالـي ١٤ متـرًا مربعًا من الـرَّقّ. وتتراوح مسـطرة المخطـوط مـا بين ١٨ إلى ٢٢ سـطرًا فـي الصفحة، على سـطح كتابة تبلغ أبعـاده ٢٠,٨ إلـى ٢١,٥×١٥سـم بـدون هامش تقريبًـا. ويتميز الخـط بانتظام جرّة القلم والطابع الأفقي للأسـطر التي جاءت مفصولةً عن بعضها على نحو جيد، مما يوحـي بأن الناسـخ قـد تلقى بعـض التدريب. وتميـل الألف جهة اليميـن، وطرفها السـفلي علـى شـكل خُطّاف يـكاد يكون مسـطّحًا في العـادة. أما الـكاف المتطرفة والمفـردة فتمتدّ الجرة السـفلية لها جهةَ اليسـار متجاوزةً النقطـة التي تصعد عندها الجرة العليا لأعلى، ويكون طرفَا الحرف مفتوحَيْن. وتُرسـم الميم المتطرفة بشكل

---

(31) A. Spitaler, Die Verszählung des Koran nach islamischer Überlieferung, Munich, 1935 [Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-historische Abteilung. Jahrgang 1935, Heft 11], p. 56.

(32) Ibid., p. 64.

دائري، ولها ذيل قصير أشبه بشعرة دقيقة يتجه يسارًا للأسفل. أما النون المتطرّفة هلاليةُ الشكل فأحيانًا تُرسم بشكل خاص يظهر منها الجزء العلوي بوضوح. وهناك تنوع في طريقة فصل الآيات، وإن لم يكن هناك دليلٌ على أن النسَّاخ المختلفين قد أسهموا في كتابة الورقات الخمس عشرة؛ فتارة تُستخدم مجموعة من ثلاث أو ست نقاطٍ على شكل مثلث، وتارة أخرى تكون هناك أعمدة رأسية من خمس شرطات قصيرة. أما البسملة فلم تُعدّ آية، ولم تُميَّز مواضع التخميس ولا التعشير بعلامة معيَّنة. ولا تشتمل هذه القطعة المخطوطة على فراغ يفصل بين السور، بل رُسمت في نهاية السطر الأخير زخرفة بسيطة ثم بدأت السورة التالية مع السطر الجديد.

ويدلُّ رسم هذا المخطوط على الانتقال نحو اتباع أسلوب الإملاء الكامل. وبالطبع نحتاج -كما هو الحال مع المخطوط السابق- إلى مزيد من الأدلَّة لتكوين نظرة أدقّ. وعلى كل حال، هناك تراجع طفيف في استخدام الإملاء الناقص في رسم فِعلَي «قال» و«قالوا» لتصل نسبة هذا الإملاء إلى ٨٢٪ من المواضع الثلاثة والثلاثين التي وردت في هذه القطعة. ولكن لا تزال الهيمنة لإسقاط الألف في كلمة «عباد» (في ثلاثة مواضع)، وفي «آيات» المكتوبة بثلاث أسنان (أربعة مواضع). بينما صارت القاعدة التي سار عليها الناسخ هي إثبات الألف في كلمة «عذاب» (في اثني عشر موضعًا)، في حين كُتبت كلمة «شيء» بحذف الألف في خمسة مواضع وبإثباتها على الطريقة القديمة في موضع واحد. واستخدم الناسخ الرسمَ القديم في كلمة ﴿إِلَٰهٌ﴾ في الآية الحادية والتسعين من سورة المؤمنون، بوجود سنّ صغيرة تشير إلى ألف المدّ. والخلاصة أن هذه الورقات القليلة تعكس اتجاهًا نحو رسم أكثر تطورًا -ولو على نحو طفيف- مما وجدناه في مخطوط المكتبة البريطانية (Or. 2165).

وتتجلَّى بعض الخواص في طريقة تقسيم الآيات، فلم يضع الناسخ علامةً تفصل بين الآيتَيْن السادسة والستين والسابعة والستين من سورة الأنبياء، جريًا على قواعد

الآية الحادية والسبعين من سورة الحج، ولا شكَّ أن هذا خطأ من الناسخ يختزل العدّ الكوفي[٣٣]، ولا بين الآيتَيْن الثالثة والستين والرابعة والستين من سورة الحج[٣٤]. وعلى العكس من ذلك، وُضعت فاصلة الآية بعد كلمة ﴿ وَيَعْبُدُونَ ﴾ في الآية في هذا الفعل وحده. وهذا النص هو الأكثر إربـاكًا من بين كل النصوص التي أمكنني دراستها. وسوف أسوق بعض الأمثلة هنا. ففي الورقة الأولى في الآية الحادية والعشرين بعد المئة من سورة طه، كتب الناسخ «يخفضان» بدلًا من ﴿ يَخْصِفَانِ ﴾ (في السطر السابع)، وفي الآية الثالثة والعشرين بعد المئة (في السطر العاشر) استخدم ضمير الغائب بصيغة الجمع بدلًا من المثنى ﴿ ٱهْبِطَا ﴾. وفي الآية نفسِها كتب «تَبع» بدلًا من ﴿ ٱتَّبَعَ ﴾ (في السطر الحادي عشر)، وفي السطر الذي يليه كتب «فمَن» بدلًا من ﴿ فَلَا ﴾. وفي السطر نفسِه (الثاني عشر) كتب «يُعرضُ» بدلًا من ﴿ أَعْرَضَ ﴾ (وذلك في الآية الرابعة والعشرين بعد المئة). وفي ظهر الورقة التاسعة، في الآية السابعة والسبعين من سورة الحج، كرَّر حرفَي الألف والواو (في السطر الأول). ثم كتب في الآية التالية «سماكم» بدل ﴿ ٱجْتَبَىٰكُمْ ﴾ (في السطر الثاني). ولا يبدو هذا الناسخ محلَّ ثقة كبيرة، وربما كان ينقل من نسخة تشتمل على قراءات مخالفة غير مفهومة تمامًا.

وقبل أن أنتقل إلى أمثلة أخرى، سأحاول عقد مقارنة موجزة بين طريقة رسم هذه الشواهد النصيَّة الخمسة بناءً على خمس كلماتٍ اختيرت في تحليل المصحف الباريسي. وبالطبع لا بدَّ من توخي الحذر في التعامل مع النتائج الواردة في هذا الجدول؛ لأن المخطوطات التي اعتمدنا عليها متفاوتة الحجم، فبعضها يشتمل على أكثر من ثلث القرآن (كما في حالة مخطوط المكتبة البريطانية)، ثم يُقارن بقطع صغيرة تشتمل على عدد قليل من الورقات[٣٥].

---

(33) Ibid., p. 47.

(٣٤) لا يذكر شبيتالر أيَّ خلاف في هذه الفاصلة. يُنظر:

Ibid., p. 48.

(٣٥) يشتمل المصحف المحفوظ بالمكتبة البريطانية برقم Or. 2165 على أكثر من ثلث النص القرآني، لكن تعتمد دراستنا على المصوَّرة التي نُشرت وتحوي جزءًا من المخطوط فحسب.

(الجدول ١): جدول المقارنة بين الرسم

	قال		عِباد		شيء		بآيات		عذاب		عذابًا	
	إملاء ناقص	إملاء كامل	إملاء ناقص	إملاء كامل	زيادة ألف	رسم «حديث»	ثلاث أسنان	سنان	إملاء ناقص	إملاء كامل	إملاء ناقص	إملاء كامل
ŞE 118	٢٣	٠	٤	٣	٢	٠	٤	٠	٥	٣	١	١
ŞE 13316	٢٧	٦	٣	٠	١	٥	٤	٠	٠	١٢	٠	٠
ŞE 3687	٢٠	٠	١	٢	٠	٦	٤	١	٧	٣	١	٠
Or. 2165	٢١١	٤	١٩	٣	٢٩	١٦	٢٧	٦	٢٧	٥٢	٥	٣
Marcel 19	٧٥	١	٨	١	١٠	٠	٤	١	١٣	٤	٣	٠

يُلاحظ من الجدول السابق أن التطور الحادث بعيدٌ كل البُعْد عن التجانس. وإجمالًا، لا نجد تطورًا كبيرًا في رسم الفعل «قال». وإذا أمعنا النظر في التفاصيل، نلاحظ تكرار رسم الفعل «قالوا» بإثبات الألف في مخطوط المكتبة البريطانية (بنسبة ١٥٪ من مواضع الورود) بصورةٍ أكبر مما ورد في المخطوط رقم (ŞE 118) [في إسطنبول]، وهو مصحف بقَطْع الرُّبع أيضًا. ورُسمت «شيء» بدون ألف في مخطوط المكتبة البريطانية في ٣٦٪ من الحالات، في حين أُثبتت الألف في كلمة «عذاب» في ٦٦٪ من المواضع؛ مما يعكس اتجاهًا طفيفًا نحو إملاءٍ حديث. وإذا انتقلنا إلى المخطوطات الأصغر حجمًا، نجد الاتجاهَ نفسَه في المخطوط رقم ŞE 13316؛ حيث يتكرر الإملاء الكامل في الفعل «قال»، بينما هناك ميل إلى إسقاط الألف من كلمتَي «عذاب» و«شيء». ولذا يمكن القول بأن تاريخ هذين المصحفَيْن متأخرٌ قليلًا عن المصحف الباريسي، أو بالأحرى يعكسان مرحلة أكثر تطوّرًا في الرسم القرآني.

وتجدر الإشارة هنا إلى مصحفٍ مكتوبٍ بالخط الحجازي كان مثار جدل كبير، وهو «طرس صنعاء ١» الشهير (الشكل ١٢)[٣٦]. وفي دراسة صدرت مؤخرًا، سلّط

(٣٦) اقترح بهنام صادقي وأوي بيرغمان تسميته (*Ṣan'ā' I*) أي «طرس صنعاء ١» في دراسة بعنوان: B. Sadeghi and U. Bergmann, The Codex of a Companion of the Prophet and the Qur'ān of the Prophet, *Arabica* 57 (2010), p. 347;

=

ويُنظر أيضًا دراسة صادقي وجودارزي:

مع مخطوط يقارب في الحجم المصحف الباريسي.

بهنام صادقي (Behnam Sadeghi) ومحسن جودارزي (Mohsen Goudarzi) الضوءَ على الزخم الإعلامي الذي أحاط بهذا الطرس منذ الإعلان عنه[٣٧]. وتبلغ أبعاد ورقات الرَّقّ نحو ٥,٣٦×٥,٢٨سم، وقد اكتُشف الطرس في سقف الجامع الكبير، حيثُ عُثر على أربعين ورقةً[٣٨]. ومعظم الورقات موجودة في صنعاء برقم إيداع (01-27.1)، وقد حظيتُ بفرصة الاطلاع سريعًا على الورقات المحفوظة في صنعاء قبل سنوات، وسأوظف هنا بعض الملاحظات التي دونتُها آنذاك إلى جانب المعلومات التي وردت في عددٍ من الدراسات التي عُنيت بهذا الطرس. وقد حدث تطور جديد في سنة ٢٠١٢م مع اكتشاف أربعين ورقةً [أخرى] كانت محفوظةً في المكتبة الشرقية من الجامع الكبير في صنعاء[٣٩]. وصار لدينا الآن ثمانون ورقةً، أي مع مخطوط يقارب في الحجم المصحف الباريسي.

= B. Sadeghi and M. Goudarzi, San'a' 1 and the origins of the Qur'ān, *Der Islam* 87 (2010), pp. 10–11.

ومع ذلك، فنظرًا لأن المخطوط مفرَّق على عدَّة مجموعات، سأشير إليه بطرق مختلفة للحديث عن ورقة بعينها.

(37) B. Sadeghi and M. Goudarzi, op. cit., pp. 31–36.

(٣٨) ترى إليزابيث بوين أن ثماني وثلاثين ورقةً منها تشكِّل بالفعل جزءًا من المخطوط الذي يحمل رقم 01-27.1، وأن الورقتين الأُخريين الموجودتين في مجموعة ديفيد (كوبنهاغن) وفي مجموعة أخرى شخصية في الولايات المتحدة الأمريكية يمكن في النهاية أن تكون جزءًا من المخطوط. يُنظر:

E. Puin, Ein früher Koranpalimpsest aus Ṣan'ā' (DAM 01-27.1)—Teil III: Ein nicht-'uṯmānischer Koran, in *Die Entstehung einer Weltreligion I: Von der koranischen Bewegung zum Frühislam*, M. Groß and K.-H. Ohlig eds., Berlin, 2010, p. 248.

أما بهنام صادقي وأوي بيرغمان فيقدِّران عدد الورقات بنحو ست وثلاثين ورقةً. يُنظر:

B. Sadeghi and U. Bergmann, op. cit., p. 354.

وقد عُرضت منها أربعُ ورقات في مزاد علني في الفترة ما بين ١٩٩٢-٢٠٠٨م، ويوجد بصنعاء اثنتان وثلاثون ورقةً. ويمكن الاطلاع على وصفٍ لمحتوى الورقات في:

Puin, op. cit., pp. 249–250; Sadeghi and Goudarzi, op. cit., pp. 37–39.

(٣٩) كانت هذه الورقاتُ الأربعون (التي يصغر حجمها قليلًا عن الأخرى المحفوظة برقم إيداع 01-27.1) موضوعَ أطروحة ماجستير للباحثة رزان غسان حمدون سنة ٢٠٠٤م، =

وقد مُحي النص الأول، وأعيد استخدام الرَّق من جديد في كتابة نصٍّ آخر، وكلاهما نصٌّ قرآنيٌّ حتمًا وإن اشتمل الأول منهما على بعض الخواص الفريدة من حيثُ ترتيب السور، بل وخواص في النص نفسِه، وهي مسألة سأتعرض لها لاحقًا. أما النص الثاني فهو موافق للمصحف المعتمَد، مع اشتماله على عدد قليل من الخواص الإملائية. وقد ورد في فهرس لإحدى دور المزادات وصفٌ لورقةٍ قيل إنها تعود لمصحف سابق على المصحف العثماني، استنادًا إلى أن النص الثاني مكتوبٌ هو الآخر بالخط الحجازي في القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي، مما يعني أن النص الأصلي ربما كُتب حوالي سنة ٥٠هـ(٤٠). وأُجري تحليل بالكربون المشعّ لعيِّنة من رَقّ أُخذت من ورقة موجودة الآن ضمن مجموعة شخصية في الولايات المتحدة الأمريكية. وبحسب نتائج هذا الفحص الكربوني، فإن الرَّقّ يعود لفترة زمنية تتراوح ما بين عامَي ٥٧٨-٦٦٩م بنسبة دقَّة تصل إلى ٩٥٪، أو تتراوح ما بين عامَي ٦١٤-٦٥٦م بدقَّة بلغت ٦٨٪(٤١).

ويبدو أن الرَّقّ المستخدم في كتابة طرس صنعاء كان رديءَ الجودة مقارنةً بالمصحف الباريسي أو مخطوط المكتبة البريطانية. فنجد في بعض ورقاته قطعًا، والجزء العلوي مفقود تمامًا في بداية إحدى الورقات، مما يعني أن الناسخ كتب على قطعة رَقٍّ تالفة(٤٢). وحين أُعيد جمع ورقات الطرس بعد اكتمال النص العلوي، شُذِّبت الورقات بعضَ الشيء، ولكن لا يبدو أن هوامش المصحف الأصلي لم تكن أوسعَ بكثير من غيرها من المخطوطات الحجازية التي تعود للحقبة الأولى. والنص

= بعنوان «المخطوطات القرآنية في صنعاء منذ القرن الأول الهجري». ومع ذلك، فإن العلاقة بين هذا الجزء وبين «طرس صنعاء ١» لم تُكتشف إلا في عام ٢٠١٢م (يُرجى الرجوع إلى هذا الموقع الإلكتروني http://www.islamicawareness.org/Quran/Text/Mss/soth.html). وقدمت أطروحةُ السيدة رزان حمدون وصفًا للنص العلوي ركَّزت فيه على اختلافات الرسم.

(٤٠) صالة مزادات سوذبي (Sotheby's)، بتاريخ ٢٢-٢٣ أكتوبر ١٩٩٢م، قطعة رقم ٥٥١.

(41) B. Sadeghi and U. Bergmann, op. cit., p. 348.

وقد بيعت الورقة سنة ١٩٩٣م في مزاد سوذبي (بتاريخ ٢٢ أكتوبر ١٩٩٣م، قطعة ٣١).

(42) E. Puin, op. cit., p. 240 and fig.; B. Sadeghi and M. Goudarzi, op. cit., p. 57, n. 170 and 173 (f. SG 6b).

مكتوب بخطٍّ غير منتظم تمامًا، واشتملت بعض الصفحات على ما يعادل ثمانيةَ عشر سطرًا ونصفَ السطر من مصحف القاهرة، كما في وجه ورقة ستانفورد مثلًا، في حين كُتِب في ورقة أخرى(٤٣) سبعةٌ وثلاثون سطرًا(٤٤). وهذا يجعل أيَّ تقدير لحجم المخطوط الأصلي مبدئيًا؛ نظرًا لأن حجم النص ككل مختلفٌ عن الرسم العثماني؛ ومع ذلك ربما استلزَم إخراج هذا المخطوط ما يربو قليلًا على عشرين مترًا مربعًا من الرَّقّ، أي ما يزيد على الحجم المُستخدم في المصحف الباريسي.

ولن يقيّدني النص العلوي، فمن الممكن أن يعود تاريخه إلى القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي، كما يتضح من كلمة «على» التي رسمت بالألف المتطرفة بدلًا من الألف المقصورة (علا)(٤٥)، أو استنادًا إلى الخط نفسِه الذي وُصف مرارًا بأنه خطٌّ حجازيٌّ، مع أن الشكل الذي كُتبت به بعض الحروف يربطها بالفئة (C) مع مظهر غير رشيق بعض الشيء(٤٦).

---

(٤٣) هي الورقة الخامسة عشرة (وجه) لدى صادقي وجودارزي.

(٤٤) نشير إلى رقم الورقات بحسب النص السفلي في دراسة صادقي وجودارزي:

B. Sadeghi and M. Goudarzi, op. cit., pp. 41–115.

وحين ترد الورقة أيضًا في قائمة بوين -بترقيم خاص بها- نشير إليهما معًا، ومثال ذلك: ورقة صادقي وجودازي الثانية (وجه)/ ورقة بوين الثانية (وجه). يُنظر:

E. Puin, op. cit., pp. 249–250.

(٤٥) لاحظ صادقي وبيرغمان وجود اختلاف بين طبقتي النص في هذا الشأن. يُنظر:

B. Sadeghi and U. Bergmann, op. cit., p. 356.

وفي الورقات التي تناولتها السيدة رزان حمدون بالدراسة يتجلّى اختلاف الناسخ؛ فهناك ناسخان يكتب أحدهما «على» بالألف المقصورة (يُنظر: رزان حمدون، مرجع سابق، اللوحة رقم ٢٧، السطران رقم ٢ و٢٠)، في حين اختار الناسخ الآخر أن يرسم الكلمة بالألف الممدودة (المرجع نفسه، عدّة مواضع، منها اللوحة ٤٣، السطران ٣ و١١).

(٤٦) يُنظر التصنيف الذي ذكره ديروش في:

F. Déroche, op. cit. (1983), pp. 39–41, pl. XII–XV;

ويُنظر أيضًا:

F. Déroche, *The Abbasid tradition, Qur'ans of the 8th to the 10th centuries* [The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, I], London, 1992, pp. 40–41; A. George, op. cit., pp. 152–153.

أما النص السفلي، وهو الذي كُتب على الرَّقّ أولًا، فتصعب رؤيتُه لأن الحروف قد مُحيت وغُطّيت جزئيًّا بعد كتابة النص الجديد. ويتراوح عدد الأسطر ما بين خمسة وعشرين إلى ثلاثين سطرًا في ورقةٍ تزيد في الحجم قليلًا على المصاحف المكتوبة بقَطْع الرُّبع التي رأيناها حتى الآن. والخط غير منتظم إلى حدٍّ ما، وأحيانًا تنحرف الأسطر عن مسارها الأفقي، وبعض الحروف تُكتَب بأشكال متغيرة؛ مثل الهاء التي لها ظهر مستقيم وتميل قليلًا جهة اليسار في بعض الأحيان، منبثقةً من شكل يشبه بطنًا شبه دائرية تنزل قليلًا عن السطر، ونجد أحيانًا بالقرب منها هاءً أخرى مرسومةً على شكل قلب، بحيث تكون شرطتها على السطر متجهةً نحو اليسار، أما الجزء السفلي منها فينزل عن السطر. والميم المتطرفة أقرب إلى دائرة مكتملة، ويبرز منها طرف صغير جهة اليسار، وأحيانًا يكون لها ذيل مسطح، وهي سمةٌ تذكّرنا بالناسخ (د) في المصحف الباريسي (الشكل ٤). أما الكاف المتطرفة فقريبة من الشكل الموجود في هذا المصحف [الباريسي]، لكن الجرّة الأفقية السفلية أقصر قليلًا. وليس هناك تنوع كبير في نُقط الإعجام. وقد لاحظ صادقي وبيرغمان حالةَ نَقْط ربما تشير إلى إحدى علامات الإعراب(٤٧). ولا يبدو أن خط النص السفلي من عمل ناسخ متقِن، وبه بعض العناصر التي يمكن أن يرجع تاريخها للنصف الثاني من القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي.

ولا يُفصل بين السور بسطر فارغ، وإنما بعنصر زخرفي بسيط معاصر للخط نفسِه(٤٨). وكما في النُّسَخ الأصغر حجمًا، إما أن يملأ به الناسخ نهايةَ السطر الأخير، أو إذا كانت بداية السطر لا تشتمل إلا على حروف قليلة، فعندئذ يضع هذا العنصر الزخرفي في المساحة المتبقية، ثم يبدأ البسملة في نهاية السطر نفسِه (الشكل ١٢). واستطاعت إليزابيث بوين (Elisabeth Puin) أن تلاحظ وجود صيغة ختامية مصحوبة باسم السورة السابقة في بعض المواضع(٤٩). ونرى فواصل الآيات ظاهرةً

(47) B. Sadeghi and U. Bergmann, op. cit., p. 359.

(48) E. Puin, op. cit., p. 246; B. Sadeghi and U. Bergmann, op. cit., p. 348.

(49) Ibid.;

=

ويُنظر أيضًا:

في بعض المواضع، وقد لاحظ صادقي وجودارزي وجود شكل معيَّن عند الآية المئة وكذلك المئتين من سورة البقرة(٥٠). وتتألَّف من نقاط مرتَّبة بصور مختلفة، مما قد يشير إلى وجود عمل جماعي؛ فتارة تأتي في هذه الورقات على شكل عمود أو عمودين أو على شكل مثلث. وعُدّت البسملة آية في بعض المواضع على الأقل(٥١).

والنص القرآني مكتوبٌ بطريقة الإملاء الناقص، وإن اشتمل على مواضع متفرقة كُتبت بإملاء كامل، فأُثبتت الألف في فعلَي «كان» و«كانوا»(٥٢)، بينما جاء الفعل «قالوا» في بعض المواضع بألف متوسطة(٥٣). وقد وجدتُ أيضًا مواضعَ وردت فيها كلمة «عذاب» بالألف المتوسطة(٥٤).

= B. Sadeghi and M. Goudarzi, op. cit., transcription of Inv. 01–27.1, f. 5a, l. 8; 22a, l. 22–23; 26b, l. 14; Christie's 2008, v°, l. 19 and r°, l. 3 and 23.

(50) B. Sadeghi and M. Goudarzi, op. cit., p. 43 and n. 98, and p. 46 and n. 114.
وربما تكون هذه السمة مؤشرًا على تاريخ أحدث.

(٥١) توجد علامة نهاية الآية بعد البسملة في سورة المنافقون (ورقة كريستي ٢٠٠٨، السطر الأول)، لكنها غير موجودة في سورة مريم (المخطوط رقم 27.1–01 في دار المخطوطات، الورقة ٢٢ (وجه)، السطر ٢٤). وتُعَدُّ بداية سورة التوبة حالةً خاصةً، فقد زِيدت عبارة «لا تقُل بسم الله» بعد البسملة وعلامة الآية. يُنظر:

B. Sadeghi and M. Goudarzi, op. cit., p. 53 and n. 157.

(٥٢) في المخطوط المحفوظ بدار المخطوطات في صنعاء برقم 27.1–01، ورقة صادقي وجودارزي رقم ٩ (وجه)/ ورقة بوين رقم ٧ (وجه)، وكذلك ورقة صادقي وجودارزي رقم ٢٣ (ظهر)/ ورقة بوين رقم ١٩ (ظهر)، وفي مواضع متفرقة. وكما ذكرنا من قبل، ترد الإشارة إلى ترقيم الصفحات في «طرس صنعاء ١» بالاسم متبوعًا برقم الورقة.

(٥٣) في المخطوط رقم 27.1–01، ورقة صادقي وجودارزي رقم ٢ (وجه)/ ورقة بوين رقم ٢ (وجه)، السطر الخامس وبعدها في السطر ١٤ (سورة البقرة، الآيتان ٨٨ و٩١، لكن ربما رُسمت بغير الألف في السطر الحادي والعشرين، وذلك في الآية الثالثة والتسعين من سورة البقرة)، ويُنظر أيضًا: ورقة صادق وجودارزي رقم ١٥ (ظهر) (السطران ١٢ و١٦) وورقة ٢٠ (وجه)/ ورقة بوين رقم ١٦ (وجه)، السطر العاشر (مرتان في الآية الرابعة والسبعين من سورة التوبة).

(٥٤) في المخطوط رقم 27.1–01، ورقة صادقي وجودارزي رقم ٢ (وجه)/ ورقة بوين =

وعلى مدار سنوات، ظلّت طبيعة الاختلافات النصيَّة في طرس صنعاء ومداها موضعَ حدس وتخمين، في ظل ما اكتنفها من شائعات. وقد شهد العقد الأخير عدّة محاولات لنشر أجزاء من النص السفلي(٥٥) أو نشره كله(٥٦)، لكن ما زلنا نفتقر إلى دراسة علمية تستند إلى صورٍ واضحة(٥٧). ولهذا السبب، سأقتصر على عدّة ملاحظات في هذه المسألة. فعلى صعيد الاختلاف بوجه عام، فإن ترتيب السور يختلف عن المصحف الرسمي؛ فتأتي سورة الأنفال بعد سورة هود، وتأتي مريم بعد التوبة مباشرة، كذلك تأتي الكهف بعد يوسف، والفرقان بعد الحِجْر، والرعد بعد سبأ، والجمعة بعد المنافقون، والفجر بعد الجمعة(٥٨). وكما أشار صادقي وجودارزي، هناك اتفاق عام مع مصحف أُبيّ بن كعب. ويظهر من

= رقم ٢ (وجه)، السطر ١٣ (الآية ٩٠ من سورة البقرة)؛ وورقة صادقي وجودارزي رقم ٢ (ظهر)/ ورقة بوين رقم ٢ (ظهر)، السطر الأول، (الآية ٩٦ من سورة البقرة)، وربما السطر ٢٥ أيضًا (الآية ١٠٤ من سورة البقرة)؛ وورقة صادقي وجودارزي رقم ١٨ (ظهر)/ ورقة بوين رقم ١٤ (ظهر)، السطر ١٢ (لكن جاءت بقربها كلمة «عذ[ا]بي» مكتوبةً بغير الألف في الآية ٥٠ من سورة الحجر)؛ وورقة صادقي وجودارزي رقم ٢٠ (وجه)/ ورقة بوين رقم ١٦ (وجه)، السطر ٢٢ (الآية ٧٩ من سورة التوبة).

(55) E. Puin, Ein früher Koranpalimpsest aus Ṣan'ā' (DAM 01–27.1), in *Schlaglichter: Die beiden ersten islamischen Jahrhunderte*, M. Groß and K.-H. Ohlig eds., Berlin, 2008, pp. 461–493; id., Ein früher Koranpalimpsest aus Ṣan'ā' (DAM 01–27.1)—Teil II, in *Vom Koran zum Islam*, M. Groß and K.-H. Ohlig eds., Berlin, 2009, pp. 523–581; id., op. cit., pp. 233–305; A. Fedeli, Early Evidences of Variant Readings in Qur'ānic Manuscripts, in *Die dunklen Anfänge: Neue Forschungen zur Entstehung und frühen Geschichte des Islam*, K.-H. Ohlig and G.-R. Puin, Berlin, 2007, pp. 298–316.

(56) B. Sadeghi and M. Goudarzi, op. cit., pp. 41–115.
وتعمل هدية غورتمان (Hadiya Gurtmann) حاليًا على إعداد نسخة في إطار مشروع كورانيكا الفرنسي-الألماني.

(٥٧) كذلك ينبغي مراعاة «الاكتشاف» الأخير لأربعين ورقةً أخرى (وهو ما تناولته رزان حمدون في أطروحتها للماجستير).

(58) B. Sadeghi and M. Goudarzi, op. cit., p. 25, Table 2.

المصاحف المخطوطة الأخرى التي عُثر عليها في صنعاء اختلافٌ في ترتيب السور أيضًا(٥٩).

وينبغي تحليل ظواهر الإملاء الناقص المذكورة آنفًا وخواصها بمزيدٍ من التفصيل، لكن لا يبدو أنها تختلف كثيرًا عمّا جاء في المصحف الباريسي. وحين يتعلّق الأمر بالنص نفسِه، نجد تنوعًا في الاختلافات في كثيرٍ من المواضع التي حاولت بوين إيجازها في دراسة لها(٦٠). أما المصاحف الأخرى، فلا يمكن استبعاد فرضية حدوث خطأ من الناسخ، لكن لا تصلح هذه الفرضية إلا لتفسير عددٍ محدودٍ من الحالات. وقريب من الحديث عن وقوع خطأ من الناسخ مواضعُ الإبدال التي يُنقَل فيها العنصر من موضعٍ إلى آخر في الآية الواحدة. وهناك أيضًا كثيرٌ من حالات الترادف في طرس صنعاء، تتراوح ما بين حرفِ صِلة إلى عدد من الكلمات(٦١). وحالات الإبدال شبيهة بما وجدناه في المصحف الباريسي مثلًا(٦٢). أما الترادف فقد جاءت أيضًا في التراث الإسلامي أخبارٌ عن استخدامه في عصر صدر الإسلام عند مَن قرأ القرآن بالمعنى(٦٣).

وإذا ما نظرنا إلى أثر الاختلافات الأخرى في المعنى وجدنا تفاوتًا كبيرًا. فقد لاحظت بوين -على سبيل المثال- حالةً مثيرةً للاهتمام في ختام الآية الخامسة والثلاثين الشهيرة من سورة النور(٦٤)؛ إذ جاءت مختلفة تمامًا عما هو معروف في

---

(59) G. Puin, Observations on early Qur'an manuscripts in San'â, in *The Qur'an as text*, S. Wild ed., Leiden-New York-Köln, 1996, p. 109.

(60) E. Puin, op. cit. (2010), pp. 262–275.

حيث تسوق إليزابيث بوين عددًا من الحالات التي وقفت عليها.

(٦١) للاطلاع على أمثلة، يُنظر:

Ibid., p. 264.

(62) F. Déroche, op. cit. (2009), pp. 106–107.

(63) G. Schoeler, *The genesis of literature in Islam. From the aural to the read*, Revised edition, Edinburgh, 2009, p. 33.

(٦٤) في المخطوط رقم 27.1–01، ورقة صادقي وجودارزي رقم ١١ (ظهر)/ ورقة بوين رقم ٩ (ظهر)، السطران ١٦–١٧.

المصحف العثماني دون أن يكون هناك مساسٌ بمعنى بقية الآية[٦٥]. وقد تختلف الأمور حين تتعلّق التغييرات بصيغة الفعل أو الفاعل إفرادًا وتثنيةً وجمعًا[٦٦]. وينسحب هذا القول على حالات الحذف والزيادة المختلفة التي نجدها في طرس صنعاء. فعند مقارنة الطرس بالمصحف العثماني يتضح مثلًا غياب بعض العناصر النصيَّة. وفي مواضع كثيرة حُذفت كلمة واحدة، لكن لا أثر للآية الخامسة والثمانين من سورة التوبة بكاملها[٦٧]. وعلى النقيض، اشتمل طرس صنعاء أيضًا على بعض الزيادات التي تفاوتت ما بين حروف إلى كلمات مفردة أو مجموعة كلمات، وبعضها يساعد في وضوح معنى الآية. ويتضح هذا بشكل خاص في الآية العاشرة من سورة النور، فجواب الشرط الذي لا نجده في مصحف عثمان ورَد في المخطوط رقم (01-27.1)[٦٨] المحفوظ بدار المخطوطات[٦٩].

وقد أعدَّت ألبا فيديلي (Alba Fedeli) دراسةً تناولت فيها ورقتَيْن من طرس

(65) E. Puin, op. cit. (2010), p. 263.

وينبغي المقارنة بين ما ورد هنا و«الآيات القصيرة» في المصحف الباريسي، وإن لم يكن هناك اختلاف في هذه الحالة عن المصحف المعتمَد (يُنظر الفصل الأول).

(66) E. Puin, op. cit. (2010), p. 267.

(٦٧) المخطوط رقم 01-27.1، ورقة صادقي وجودارزي رقم ٢٠ (ظهر)/ ورقة بوين رقم ١٦ (ظهر). يُنظر:

Ibid., p. 269 and 299.

ويُنظر أيضًا:

B. Sadeghi and M. Goudarzi, op. cit., p. 23 and 61, n. 203,

وجاء فيها أن هذا السقط «سهو» من الناسخ؛ إذ انتقلت عينه من «ون» السابقة التي تلتها علامة نهاية الآية وحرف الواو إلى «ون» التي تليها علامة نهاية الآية ثم الواو في الآية بعدها.

(٦٨) في ورقة صادقي وجودارزي رقم ١٠ (وجه)/ ورقة بوين رقم ٨ (ظهر)، السطران ٢٠-٢١. يُنظر:

E. Puin, op. cit. (2010), p. 273.

(٦٩) جواب الشرط الذي يذكره ديروش هنا هو ﴿مَا زَكَىٰ مِنكُم مِّنْ أَحَدٍ أَبَدًا﴾. يُنظر:

B. Sadeghi and M. Goudarzi, op. cit., p. 90.

(المترجم)

صنعاء، وذهبت فيها إلى اتفاق الطرس مع قراءة ابن مسعود[٧٠]. وكذلك رأت إليزابيث بوين في دراستها الأخيرة لهذا الطرس أن النصَّ يتفق -في بعض الأحيان- مع قراءة ابن مسعود أو أُبيّ بن كعب، لكنه يختلف عنهما في مواضع أخرى. وخلَصت من ذلك إلى أنه «مصحف آخر»[٧١]. وهي النتيجة نفسُها التي توصل إليها صادقي وجودارزي؛ إذ يقرران أن «الكتابة السفلية في طرس صنعاء لا تنتمي قطعًا للنوع النصي المعتمد، وإنما لنوع آخر نسميه (C-I) [أي مصحف صحابي]»[٧٢].

وقد أثارت الاختلافات التي وُجدت في هذا المصحف عاصفةً من التخمينات حول تاريخه. وظهرت فرضية ترى أن الطبقة العلوية من النص (أي النص العلوي) قد كُتبت بعد فترة وجيزة من الفراغ من النص السفلي، مما يقضي بنسبة ذلك النص الأول إلى تاريخ مبكِّر من القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي. وجزمت بوين بأن النصَّيْن «متقاربان زمانيًّا... وكُتبا بالخط ذاته الذي كان مستخدمًا في القرن الأول الهجري»[٧٣]. وجاءت نتيجة الفحص الكربوني المشعّ لتعضد هذا الرأي. أما فيديلي فانتهت في حذر إلى أن «القراءة الشاذة التي وردت في هذا الطرس لا ينبغي النظر إليها كدليل على وجوده قبل زمن عثمان [كذا]؛ فإن أبا بكر ابن مجاهد [كذا]... لم يختر في القرن الرابع الهجري سوى القراءات التي تستند إلى رسمٍ قرآنيٍّ موحَّد إلى حدٍّ ما»[٧٤].

وشدَّد صادقي وجودارزي على ضرورة عدم الخلط بين تاريخ المخطوط وتاريخ النص نفسه، ولهما كل الحقّ في ذلك[٧٥]. وكما ذكرت من قبل، فإن بعض خصائص

(70) A. Fedeli, op. cit., p. 305 and 315.

(71) E. Puin, op. cit. (2010), p. 235.

(72) B. Sadeghi and M. Goudarzi, op. cit., p. 17.

(73) E. Puin, op. cit. (2010), p. 233.

(74) A. Fedeli, op. cit., p. 315.

وقد أخطأ صادقي وبيرغمان في فهم ما أرادته فيديلي:

Sadeghi and Bergmann, op. cit., p. 363, n. 31.

(75) B. Sadeghi and M. Goudarzi, op. cit., p. 18.

النص العلوي تنسجم بصورة أكبر مع مصاحف القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي؛ ولذا ينبغي ألّا تدفعنا إلى تقدير عُمر لطرس صنعاء استنادًا إليها. وهناك عدد محدود من مواضع الرسم بالإملاء الكامل في النص الذي كُتب أولًا، وهي وإن كانت لا تكفي دليلًا على تاريخ متأخر، لكنها تشير إلى أنه مكتوبٌ في مرحلة شهدت تحسين الإملاء القرآني. ووجود أسماء السور والعناصر الزخرفية بينها مؤشرٌ على تاريخ متأخر في القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي؛ لأن هذه العناصر لم تكن موجودةً في الأساس في مصاحف كالمصحف الباريسي لكنها زيدت في وقت لاحق(٧٦). وإذا كان ما قرَّره صادقي وجودارزي حول علامات الإعراب صحيحًا، فربما كان هذا برهانًا آخر على التاريخ المتأخر للمصحف الأصلي. ومع ذلك، فإن التأريخ بالكربون المشعّ يدفع بقوة نحو تاريخ مبكِّر للمصحف الأصلي المشتمل على النص السفلي. لكنني أشرتُ في المقدمة إلى ضرورة التعامل بحذرٍ مع نتائج هذا التحليل. وبحسب نتائج تحليل آخر أُجري على عينات من الرَّقّ مأخوذة من الورقتَيْن الثانية والثامنة من المخطوط رقم (01-27.1)، فإن تاريخ العينة الأولى يعود لفترة زمنية تتراوح ما بين عامي ٥٤٣-٦٤٣م، أما تاريخ العينة الثانية فيتراوح

---

(٧٦) وبحسب مصدر يعود تاريخه للقرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي، فإن المصحف مكتوبٌ بخط مالك بن أبي عامر الأصبحي (ت ٧٤/ ٦٩٣م) [جد الإمام مالك بن أنس]، وبه شرائط زخرفية بالحبر الأسود للفصل بين السور. يُنظر:

M. Cook, A Koranic codex inherited by Malik from his grandfather, in *Proceedings of the Sixth International congress on Graeco-Oriental and African studies*, V. Christides and Th. Papadopoulos eds., *Graeco-Arabica* 7–8 [1999–2000], p. 95;

ويُنظر أيضًا:

M.M. al-Azami, *The history of the Qur'anic text from revelation to compilation. A comparative study with the Old and New Testaments*, Leicester, 2003, p. 100 and 170–172).

واستخدام هذه العناصر الزخرفية للفصل بين السور يمكن أن يعود تاريخه إلى عهد عثمان، حين كتب جدُّ مالك هذا المصحفَ بحسب ما رواه مالكٌ نفسه. وفي المقابل، هناك خبَر ذكَرَ أن ناسخ المصحف ترك سطرًا فارغًا للفصل بين السور، وهو تقليد متبَع آنذاك، وربما زيدت الشرائط الزخرفية في مصحف مالك في وقت لاحق.

المختلفة التي ذكرتها أن طرس صنعاء قد كُتب في النصف الثاني من القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي، ومُحي في منتصف القرن الثاني الهجري على أقرب تقدير.

لقد كُتب النص السفلي في طرس صنعاء في بيئة التزمَت بنصٍّ قرآنيٍّ يختلف عن التقليد العثماني، وأيضًا عن مصحفَي ابن مسعود وأُبيّ بن كعب. ولا ينبغي لهذا الخط غير المتقن ولا المنتظم أن يحجب عنَّا حقيقة كون مَن استكتب هذا المصحف ربما أنفق من الأموال على الرَّقّ ما يضاهي المبلغ الذي أنفقه مَن تكفَّلوا بنفقات نسخ مصحف مثل المصحف الباريسي، وإن كانت الجودة أقلَّ. ومع ذلك، ورغم حجمه، فإن هذا الشكل ينسجم مع مجموعة المصاحف الأصغر حجمًا -التي كُتبت ليقتنيها الأفراد- أكثر من المصاحف الأكبر حجمًا كالمصحف الباريسي الذي أوضحنا أنه حظي بدعمٍ من ولاة الأمر. ولعل طريقة الفصل بين السور تصبُّ في الاتجاه نفسِه.

والطريقة المُثلى في التعامل مع حقيقة كون هذا المصحف طرسًا أن يجري تناوله من منظور «تاريخ الكتاب». وهو حالة فريدة في سياق التراث الإسلامي المخطوط. وما زُعم أنه نموذج آخر للطروس القرآنية اتضح -في نهاية المطاف- أنه مجرَّد تصويب(٧٨)، وجميع الحالات الأخرى للطروس العربية -ومنها طرس كمبردج (المحفوظ في المكتبة البريطانية برقم Or. 1287.13)- تنتمي للتراث العربي المسيحي(٧٩). وإذا كانت «إعادة استخدام الرَّقّ بهذه الطريقة ليست بالأمر الغريب»

(٧٧) اتصال شخصي مع كريستيان روبن. ورقم الورقتَيْن المذكورتَيْن مأخوذ من الجدول الوارد في: Puin, op. cit., p. 249.

(٧٨) المكتبة الوطنية النمساوية في فيينا، مخطوط A. Perg. 2. يُنظر: A. Fedeli, A. Perg.2: A Non-Palimpsest and the Corrections in Qur'ānic Manuscripts, *Manuscripta Orientalia* 11.1 (2005), pp. 20–27.
H. Loebenstein, op. cit., p. vol. 1, pp. 23–26, no 1 and vol. 2, pl. 1–2;

(79) A.S. Lewis and A. Mingana, *Leaves from three ancient Qur'âns, possibly pre-'Othmânic*, Cambridge, 1914. =

على التراث الغربي[٨٠]، فإن الأمر مختلف على ما يبدو في العالم الإسلامي. وعلى الرغـم ممـا يُقـال عن طروس قرآنيـة أخرى كانـت محفوظةً ضمن الرقـوق التي عُثر عليها في الجامع الكبير في صنعاء[٨١]، فإن هذا العمل[٨٢] استثنائيٌّ تمامًا، ولا بدَّ من التعامـل معـه علـى أنه جانـبٌ مهمٌّ فـي تاريخ طـرس صنعاء فـي تطبيقاتـه الجذرية، يختلـف تمامًـا عـن واقع الحـال في طرس كمبـردج. وبحسـب معلوماتي عن ثلاث مجموعاتٍ كبرى من المصاحف القرآنية المبكِّرة، عُثر عليها في دمشـق والفسـطاط والقيـروان، فليـس هنـاك ما يماثل ذلك الـذي عُثر عليه في صنعاء. ويسـوق صادقي وجـودارزي عدَّة تفسـيرات لإعادة اسـتخدام رَقّ هذا المخطوط. أما التفسـير الأول فيعتمد على فرضية ترى أن المخطوط أصابه التلف، ولكن بالنظر إلى الورقات التي وصلتنا فإن حالة الرَّقّ مُرضية تمامًا. بالطبع هناك أجزاء من الرَّقّ يُحتمل أنها تضررت بشكل كبير (خاصة البداية أو النهاية)، إما لكثرة الاستعمال أو نتيجة حادث ما؛ لكن لا يَلـزم مـن هـذا محوُ المخطوط بأكملـه. ولدينا -في الواقع- نمـاذج من مصاحف قرآنية قديمة استُبدلت فيها الأجزاء التالفة أو الورقات المفقودة (واستُخدم بدلًا منها الكاغـد فـي بعض الأحيان). ويظـل محوُ النص عملًا اسـتثنائيًا، وينبغي التعامل معه مـن هـذا المنطلق. وفي حالة وجود شـواهد نصيَّـة (يُحتمَل أن تكـون) غير عثمانية،

= ويُنظر أيضًا:

A. Fedeli, Early Evidences of Variant Readings in Qur'ānic Manuscripts, in *Die dunklen Anfänge: Neue Forschungen zur Entstehung und frühen Geschichte des Islam*, K.-H. Ohlig and G.-R. Puin, Berlin, 2007, pp. 293–296,

وفيه الحديث عن تاريخ الطرس. ويُنظر كذلك:

A. George, Le palimpseste Lewis-Mingana de Cambridge, témoin ancien de l'histoire du Coran, *Académie des inscriptions et belles-lettres, Comptes rendus des séances de l'année 2011* (2012), *sous presse.*

(80) B. Sadeghi and M. Goudarzi, op. cit., p. 9.

(81) Ibid., p. 6, n. 9;

ونقـل الباحثـان عـن أورسـولا دريبهولتـز (Ursula Dreibholz) أنهـا أطْلعتهمـا علـى اشـتمال المجموعة على «عدَّة طُرُوس أخرى... لكنها جميعَها متأخرة زمنيًا».

(٨٢) أي محو النصّ لإعادة استخدام الرَّقّ. (المترجم)

هناك طريقة أخرى عرفها التراث الإسلامي، فقد نُقل عن عثمان نفسه أنه أَمَر بإتلاف المصاحف الأولى المخالفة(٨٣). ويتضح من طرس صنعاء أثرُ الجانب الاقتصادي في مقابل المنظور الأيديولوجي؛ فخلال القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي ربما أراد صاحب المخطوط أن يعيد استخدام الرَّقّ ويكتب نسخةً من المصحف موافقةً للنص المعتمد بدلًا من إتلاف رقٍّ كلَّف الكثيرَ في إعداده. ومن جهة أخرى، من الطبيعي تمامًا استخدام الطرس الذي مُحي ما فيه من نصٍّ قرآنيٍّ لكتابة نسخة جديدة من القرآن.

وإذا نحّينا جانبًا طرس صنعاء الذي لم يحظَ حتى الآن بوصفٍ دقيقٍ من الناحية الكوديكولوجية، فإن المصاحف الحجازية التي تعرضنا لها من قبل -وكذلك المصحف الباريسي- تتفق في عددٍ من الخصائص المادية من حيثُ الخط والشكل. ومع ذلك، إذا ما نظرنا إلى الأدلَّة المتاحة استنادًا إلى تعريف الأسلوب الحجازي في الخط، نجد أن القطع القرآنية الأخرى تقدِّم صورةً أكثر تعقيدًا لهذه المرحلة من مراحل صناعة المصاحف المخطوطة.

وأول مثال معنا في هذا الصدد هو المخطوط الذي عُثر عليه في جامع عمرو بن العاص في الفسطاط(٨٤). وهذا المخطوط ذو طابع رأسي (بأبعاد ٣٣×٢٥سم)، ومكتوب على رَقٍّ بعددٍ من الخطوط الحجازية، وهو يذكِّرنا للوهلة الأولى بالسمات المعتادة التي رأيناها في النماذج السابقة. وتبلغ مسطرة المصحف ما بين ٢٣ إلى ٢٦ سطرًا في الصفحة، استُخدم في تسطيرها قلم من الرصاص. ويُفصَل بين الآيات عادةً

---

(٨٣) يُنظر على سبيل المثال:

V. Comerro, *Les traditions sur la constitution du muṣḥaf de 'Uthman*, Beirut, 2012, pp. 86–88.

(٨٤) هناك ٢٠ ورقة في المكتبة الوطنية الروسية في سانت بطرسبرغ، مارسيل ١٨/ ٢؛ الشكل ١٣ (من الآية الثانية والسبعين من سورة الفرقان حتى الآية السادسة عشرة من سورة السجدة). وتوجد ورقتان في المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس برقم Arabe 328d. يُنظر:

F. Déroche, op. cit. (1983), p. 67, no 14.

وفيه بدءًا من الآية السادسة من سورة الشورى حتى الآية السابعة عشرة من سورة الزخرف.

بمجموعة من ست نقاطٍ في شكل هرميّ، في حين استُخدمت علامة دائرية بمداد أحمر محاطة بعددٍ من النقاط لتميز الأعشار، ويبدو أن علامات الأعشار تلك قد زيدت في وقت لاحق. وفي نهاية السورة زِيدَ عدد النقاط المستخدمة في فاصلة الآية الأخيرة، فاتخذت شكلًا هرميًا أكبر في كل ضلع سبع نقاط. وقد عُدّت البسملة آيةً في أغلب المواضع، وفُصِل بين السور بسطر فارغ، ثم جاء ناسخ متأخر فزاد اسمَ السورة وعدد الآيات بمداد أحمر ووضَعَ كلمة «فاتحة» قبل اسم السورة. وقد كُتِب المصحف بإملاء ناقص في أغلب المواضع؛ فرُسم الفعل «قال» في الأصل بغير الألف في ظهر الورقة الثلاثين من مخطوط مارسيل ١٨ في الأسطر الثاني والرابع والسادس والسابع عشر والعشرين، ولكن رُسم بالألف في السطر الثالث عشر؛ وكذلك الحال في الفعل «قالت» الذي رُسم بدون الألف في الأسطر الثامن والتاسع والثالث عشر والرابع عشر؛ كما رُسم الفعل «قالوا» بدون الألف في السطرين التاسع عشر والثاني والعشرين. ومن جهة أخرى، يتضح من بعض العناصر الشكلية وجودُ نوع من التغيير. ويمتاز الخطُّ على وجه الخصوص عن الخطِّ الذي كُتبت به المصاحف التي رأيناها حتى الآن؛ فتميل الألف جهة اليمين ولها خطاف صغير أكثر بروزًا، وإن كان هناك تفاوت واضح في حجمها، في حين رُسمت الكاف المتطرفة أو المفردة بطريقة مختلفة عمّا سبق معنا، فجاءت الجرّات الأفقية بالطول نفسِه تقريبًا، ووقفت الجرّة السفلية عند مستوى الشرطة الرأسية. وإذا أردنا تحديد هذا الخط وَفْقَ تصنيف الخطوط القرآنية المبكِّرة، فيمكن القول بأنه ينتمي إلى الفئة (B Ia)[٨٥]. وثمة أمر مثير للاهتمام يتمثَّل في وجود هوامش فعليَّة على الجوانب الثلاثة للصفحة، وقد رسم الناسخ في بعض المواضع جرّةً أفقيةً قصيرةً أكمَل بها السطر عند الطرف الأيسر من حدود المساحة المكتوبة من الصفحة (كما في الأسطر الثالث والسابع والعاشر).

---

(85) F. Déroche, op. cit. (1983), p. 37 and pl. IX.

وتتضح من نقش مكة المؤرخ بسنة ٨٠هـ/ ٧٠٠م خصائص باليوغرافية ترتبط بهذه المجموعة وإن ظهرت هنا الشرطات الرأسية. يُنظر: سعد الراشد، كتابات إسلامية من مكة المكرمة: دراسة وتحقيق، الرياض، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٥م، ص٢٦-٢٩، والشكل ٦٦، وقد نُقِل في:
M.M. al-Azami, op. cit., fig. 9.13; A. George, op. cit., fig. 14.

وهنـاك قطعـة أكبـر قليـلًا من المثـال السـابق (تبلـغ أبعادها ٣٩,٨×٩ ,٢٧سـم، ومسطرتها ٢٧ سطرًا في الصفحة)، كانت محفوظة في السابق في خزانة للمخطوطات القديمـة فـي الجامـع الأمـوي في دمشـق، وهي اليـوم في متحـف الآثار الإسـلامية والتركية في إسـطنبول برقم ŞE 56[٨٦]. ومرة أخرى، يتفق الخط مع ما ذكره النديم في وصف الأسلوب الحجازي، وخاصةً «التعويج إلى يمنة اليد». ومن جهة أخرى، لا تتّسـق بعض خصائصه مع المجموعة الأولى من المصاحف المخطوطة، ويمكن تصنيفـه ضمـن الفئـة (B Ia). ولحـرف الألـف -كما فـي النموذج السـابق- خطاف سفلي أكبر في الحجم، أما الكاف المتطرفة أو المفردة فلها جرّتان أفقيتان متوازيتان بالطول نفسِه. وبالنسبة إلى الميم المتطرفة فتنتهي بذيل أفقي، في حين رُسمت الهاء المتوسـطة على شـكل نصـف دائرة بمحاذاة السـطر. وتُفصَل الآيـات بمجموعة من النقاط، ورُسـم عُنصر زخرفي بسـيط جـدًّا بالمداد بين السـورتَيْن. وليس هناك دليل كافٍ يوضح الإملاء المتَّبع؛ إذ يمكن أن نلحظ الطريقة القديمة في رسم كلمة «شيء» بزيـادة ألـف بعد الشـين. وكما في النموذج السـابق، هناك هوامش تحيط بالمسـاحة المخصَّصة للكتابة، وأيضًا علامة لإكمال السـطر في السـطر الثالث. وبعد آخر كلمة في سـورة القصص، رُسـم خط متعرج بالمداد نفسِـه إذ يملأ النص الفراغ الموجود ويمتدُّ إلى الهامش الخارجي. والهامش أقلُّ حجمًا مما في الحالة السابقة.

أما النموذج الثالث فيتمثَّل في ورقة كبيرة (تبلغ أبعادها ٥٠×٣٦سم) يتراوح عدد الأسـطر فيها ما بين ٣١ إلى ٣٢ سـطرًا في الصفحة الواحدة، وتنتمي إلى المجموعة التـي عُثـر عليها فـي صنعاء وعُرضت فـي الكويت (برقم إيـداع 30.1–00)[٨٧]. ولا شـكَّ عند مؤلف الفهرس في أن هذه القطعة «حجازية متأخرة». ولا يزوِّدنا الوصف المرفق بها إلا بتفاصيل قليلة عنها، أما ما لديَّ من معلومات فقد استنبطته من الصورة

---

(٨٦) تجد مصوَّرة لها في:

A.S. Demirkol et al., op. cit., p. 146.

(٨٧) إسطنبول، متحف الآثار الإسلامية والتركية، برقم ŞE 3702، ويمكن المقارنة بين هذه القطعة ومخطوط آخر ضمن مصاحف صنعاء برقم 18.3–00. يُنظر:

ibid., p. 54, no. 23.

المعروضة. ومرة أخرى، تتجلّى خصائص الأسلوب الحجازي بوضوح تام، فتميل الألف إلى اليمين قليلًا ولها خطاف صغير يشبه ما مرَّ معنا في النموذج السابق. وكذلك الحال بالنسبة إلى الميم المتطرفة أو الهاء المتوسطة، في حين كُتبت الكاف المتطرفة بالشكلين المذكورين من قبل. أما الإملاء الذي كُتبت به هذه القطعة القرآنية، فقد استخدم الناسخ طريقةَ الإملاء الكامل في رسم كلمة «قالوا» (السطر السابع والعشرون)، فأثبت الألف المتوسطة، لكنه أسقطها من كلمة «عذاب» (في السطرين الثاني والسابع عشر)، ثم زيدت الألف فيما بعد. وكُتبت كلمتا «شيء» و«بآيات» وَفْقَ الإملاء «الحديث». والهوامش التي تحيط بالمساحة المخصَّصة للكتابة في الجوانب الخارجية الثلاثة من الأهمية بمكان، والنهاية اليسرى لعدد من الأسطر مُلئت بعنصر زخرفي لإكمال السطر. ويتضح من حجم الأوراق أن المخطوط من جزء واحد، لكن حجم النص المكتوب في الصفحة يوحي باشتماله على قرابة مئة وخمسين ورقةً فقط.

وتختلف فكرة إخراج الصفحة التي تتجلّى في النماذج المذكورة عن الأمثلة الأولى الواردة في هذا الفصل. فهناك عناية أكبر بالمظهر العام تظهر من خلال هوامش أكبر أو عناصر استُخدمت لضبط الأسطر ومحاذاة سطح الكتابة في الجانب الأيسر الرأسي. وظلَّ الشكل العام كما هو بلا تغيير، بخلاف نُسخ أخرى كُتبت في كراسات متطاولة الشكل.

وقد كان هناك تصور شائع أن الشكل المتطاول (المستطيل) ظهر في مرحلة زمنية متأخرة، لأسباب محل خلاف لا أرى داعيًا للخوض فيها هنا. ومع ذلك، هناك عدد من القطع التي اتخذت هذا الشكل يظهر منها سمتُ العصور القديمة، ويمكن أن يعود تاريخها إلى القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي. وتتفاوت الأبعاد، وفي بعض الحالات يكون عَرض الورقة على جانب كبير من الأهمية، يختلف بصورة واضحة عن طولها (الشكل ١٤)(٨٨). وعُثر على مخطوطَيْن من هذه القطع القرآنية

(٨٨) إسطنبول، متحف الآثار الإسلامية والتركية، برقم ŞE 3702، ويمكن المقارنة بين هذه القطعة ومخطوط آخر ضمن مصاحف صنعاء برقم 18.3–00 (المرجع نفسه، ص٥٤، حاشية ٢٣).

أما **المخطوط الأول**(٨٩) فهو نسخة صغيرة في خزانة الجامع الأموي في دمشق. (تبلغ أبعادها ٩×١٥,٧سم) مكتوبة على الرَّقّ، وتشترك في كثير من الخصائص مع المجموعة الأولى من المصاحف القرآنية الحجازية (الشكل ١٥). وللخط مظهر حجازي مميَّز تميل فيه الألف جهة اليمين، وتظهر الكاف المتطرفة بشكلها الخاص (السطر الرابع). وهناك عدد لا بأس به من علامات الإعجام، ومُيِّزت القاف بنقطة تحتية أسفل رأس الحرف. وبوجه عام، فإن الطريقة المعتادة التي كُتب بها لفظ الجلالة «الله» أو العين المتوسطة تذكِّرنا بالناسخ (ب) في المصحف الباريسي. وتُفصل الآيات بمجموعة من أربع نقاط. كما أن الطريقة المتبعة في الرسم هي نموذج للإملاء الناقص، حيث أُسقطت الألف في كلمة «متجانف» (في السطر الثالث) و«الجوارح» (في السطر الخامس) و«طعام» (في السطرين العاشر والحادي عشر). وثمة أمرٌ أخير أودُّ لفت الأنظار إليه، وهو غياب الهوامش بصورة شبه تامة. ومن جهة أخرى، نستنتج من وجود أحد عشر سطرًا في الصفحة أن النسخة الكاملة كانت على الأرجح متعدِّدة الأجزاء، وإلا لاشتمل الجزء الواحد على عدد ضخم من الورقات. ولو كان هذا هو حقيقة الأمر، لاختلف الحال تمامًا عمَّا سبق أن لاحظناه.

والمخطوط الثاني(٩٠) هو الآخر من دمشق، بيد أنه محيرٌ بصورة أكبر (الشكل ١٦). وهو مكتوب على رَقٍّ مستطيل الشكل كبير الحجم (تبلغ أبعاد الورقة ١٥,٣×٢١سم) تغطي الكتابة سطحه تمامًا بلا أي هوامش. والسطر الأول قريب جدًّا من الحافة العلوية للورقة بشكل اضطُر معه الناسخ أن يكتب كلمة «الكتاب» في بداية السطر الثاني؛ لأن المساحة الموجودة في نهاية السطر الأول -وإن كانت كافية لاستيعاب الكلمة بشكل أفقيّ- لا يتناسب ارتفاعها مع الأحرف الرأسية في الكلمة. وتتجلَّى في المخطوط الخصائصُ الأساسية للخط الحجازي، فثمة تعويج في الألف إلى يمنة اليد، وكذلك تظهر الكاف المتطرفة بالشكل المتعارف عليه كما في السطر الثالث، ويندر استخدام علامات الإعجام. وهناك فواصل منتظمة بين الآيات،

---

(٨٩) إسطنبول، متحف الآثار الإسلامية والتركية، برقم ŞE 9052.

(٩٠) إسطنبول، متحف الآثار الإسلامية والتركية، برقم ŞE 12827/1.

وطريقة الإملاء التي سار عليها الناسخ هي الطريقة القديمة؛ فهناك مواضع كثيرة يظهر فيها الإملاء الناقص، حيث حُذفت ألف المدّ، على نحو ما ورد في المصحف الباريسي، ويتجلّى ذلك في كلمة «للأبرار» في السطر الأول، وكذلك في قوله «وصابروا ورابطوا» في السطر الخامس، أو في سورة النساء في كلمة «رجالًا» في السطر التاسع وكلمة «الأرحام» في السطر العاشر. وإذا نظرنا إلى السطر الثالث، وجدنا الناسخ يكتب كلمة «بآيات» بثلاث أسنان صغيرة. والانتقال من سورة آل عمران إلى سورة النساء فريدٌ من نوعه. ففي السطر السادس نجد الكلمتَيْن الأخيرتَيْن من سورة آل عمران متبوعتَيْن بعنصر زخرفي بسيط جدًّا في جزء من المساحة الموجودة، ثم أكمل الناسخ السطرَ بِالبسملة حتى حرف الراء من كلمة «الرحيم»، ثم كُتبت بقية الكلمة في بداية السطر التالي. وفُصلت البسملة عن بداية السورة بعبارة «هذه سورة النساء». وهي مضمومة إلى النص بصورة تستبعد احتمالية أن تكون زيدت في وقت لاحق، ومع ذلك تبدو سمة «حديثة» -إلى حدٍّ ما- إذا ما قورنت بالمصاحف التي تناولناها حتى الآن باستثناء طرس صنعاء. ويُعَدُّ هذا النموذج من أوائل الحالات التي يُكتَب فيها اسم السورة في المصحف عند كتابته أول الأمر دون أن تُزاد في وقت لاحق.

وكما كان الحال في المصاحف ذات الطابع الرأسي، نجد مصاحف مستطيلة الشكل مكتوبة بالأسلوب الحجازي في الخط تتجلّى فيها بعض الخواص التي تعود لحقبة متأخرة في زمن الأمويين. وسوف أسوق ثلاثة نماذج لبيان هذه النقطة. أما الأول فمحفوظ في القيروان، وقد عُرِض مؤخرًا للجمهور (الشكل ١٧)[٩١]. ويشتمل على ست وثمانين ورقةً من الرَّقّ تبلغ أبعاد الصفحة منها ١٧,٥×٢٨,٥ سم، وتحتوي على اثني عشر سطرًا كُتبت على مساحة أبعادها ١٣,٨×٢٥,٢سم. وبعكس القطعتين السابقتين، فقد ترك ضبط الأسطر هامشًا صغيرًا في الجوانب الخارجية الثلاثة. وتميل الألف جهة اليمين، وللكاف المتطرفة شرطة أفقية سفلية ممدودة

(٩١) القيروان، متحف الفن الإسلامي، برقم R 119. يُنظر:
Lumières de Kairouan, Tunis, 2009, p. 34.

ومحتويات هذا المخطوط غير متاحة.

بعض الشيء (ومع ذلك، جاءت أقصر من نظيرتها في المصحف الباريسي)؛ وبهذا فإن الخط الذي كُتب به المصحف مرتبطٌ بوضوح بالخط الحجازي، لكن المظهر العام أكثر انتظامًا. وتسطير الصفحة أكثر تعقيدًا -في الواقع- من الشكل البسيط الذي رأيناه في المصاحف الأخرى التي تناولناها من قبل؛ فهنا نجد شبكة كاملة مرسومة في كل ورقة، مما يفسر انتظام عدد الأسطر في كل صفحة. ويندر وجود علامات الإعجام، ومع ذلك ظهرت نُقط الإعراب في مواضع كثيرة، ولعلها زيدت على المصحف في وقت لاحق. ومُيّزت فواصل الآيات بصورة منتظمة، وعُدّت البسملة آية.

ولا يختلف الإملاء كثيرًا عن المصاحف القديمة؛ فكلمة «بآيات» لا تزال تُرسم بثلاث أسنان صغيرة كما في المصحف الباريسي، وأُثبتت الألف في «شيء». وطريقة الإملاء الناقص في رسم كلمة «عذاب» كان من المفترض أن تشير إلى اتباع الطريقة التقليدية المحافظة في الإملاء، لولا أن «قال» و«قالوا» قد كُتبتا بالإملاء الكامل في كثير من الأحيان.

أما **النموذج الثاني** فهو قطعة اشتملت على تسع وثلاثين ورقةً، وعُثر عليها في جامع عمرو في الفساط قبل أن تنضمَّ إلى المجموعات الأوروبية (الشكل ١٨)[٩٢].

---

(٩٢) المكتبة الوطنية الروسية في سانت بطرسبرغ، مخطوط مارسيل ٩ (٣٢ ورقة)؛ المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس، مخطوط رقم Arabe 326 a (ست ورقات)؛ مجموعة ناصر داوود خليلي للفن الإسلامي في لندن، مخطوط رقم KFQ 34 (ورقة واحدة). ويمكن أن يُضاف إلى هذه المجموعة ست وثلاثون ورقةً بيعت في مدينة رين (Rennes) الفرنسية:

Cabinet d' expertise M.C. David, Collection d' un Antiquaire de la première moitié du XXe siècle, Rennes Enchères, 19 September 2011, lot no 152.

ويُنظر أيضًا:

F. Déroche, op. cit. (1983), p. 59, no 1; id., op. cit. (1992), p. 32 and fig. p. 31; A. George, op. cit., p. 92 and fig. 62.

ويمكن الوصول إلى الورقات الباريسية من هذا المخطوط من خلال الموقع الإلكتروني للمكتبة الرقمية التابعة للمكتبة الوطنية الفرنسية (غاليكا) (gallica.bnf.fr). وتعمل إليونور سِلار (Eléonore Cellard) حاليًّا على إعداد نسخة في إطار مشروع كورانيكا الفرنسي-الألماني.

وفيما يتعلّق بحجم هذه النسخة، فهي قريبة من مصحف القيروان المحفوظ في متحف الفن الإسلامي برقم (R 119)، وتبلغ أبعادها ١٨×٥ ,٢٨سم. ويمكن تقدير عدد الورقات الأصلية لهذا المخطوط بنحو ٣٥٠ ورقة، بما يعادل حوالي ١٨ مترًا مربعًا من الرَّقّ. وكما في مخطوط القيروان، فقد رُسمت شبكة تسطير بسنّ جافّ على الرَّقّ. وفي الكراسات التي اشتمل عليها المخطوط، كان الجانب الشَّعري مواجهًا لبعضه (وكذلك الجانب اللحمي قبالة بعضه). واحتوت الصفحة الواحدة على اثني عشر سطرًا بخطٍّ مكتوبٍ بعناية على يد ناسخ متقِن لا يتردَّد في أن يُنهي حرفًا مثل القاف أو الياء المتطرفتَيْن في السطر الأخير من النص بشكل زخرفي أو بمدّ الحرف حتى الهامش السفلي، كما هو الحال في مخطوط المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس رقم Arabe 326 في ظهر الورقة الخامسة مثلًا. ونجد في هذا المخطوط أن الجرّتين الأفقيتين للكاف المتطرفة بالطول نفسِه، وإن كانت الجرة السفلية ممدودة قليلًا في بعض المواضع. ويوجد هامش ضئيل في الجوانب الخارجية الثلاثة من الورقة. كما أن الحفاظ على مسافة بين الطرف العلوي للحروف الصاعدة وبين السطر فوقها يبدو أكثر أهميةً في هذا النموذج من غيره من النماذج السابقة.

والإملاء المستخدم في كتابة هذا المخطوط معقَّد، فهناك تنوع في استخدام أسلوبَي الإملاء الكامل والناقص. وبوجه عام، يبدو أن الفعل «قال» قد كُتب باستمرار بغير الألف (كما في الآيات ٢٨ و٧١ و٧٧ من سورة يونس مثلًا)، أما الفعل «قالوا» فأحيانًا يُرسم بغير الألف (كما في الآيتين ٦٨ و٧٦ من السورة نفسها مثلًا)، وأحيانًا بإثباتها (كما في الآيات ٢١ و٣١ و٣٢ من سورة الأنفال مثلًا). وينطبق الأمر ذاته على كلمة «عذاب»، فقد كُتبت بغير الألف في الآية الخمسين من سورة الأنفال أو في الآيتين التاسعة والثلاثين والخامسة عشرة بعد المئة من سورة التوبة[٩٣]، في حين رُسمت بالألف في الآيتين الرابعة عشرة والثانية والثلاثين من سورة الأنفال، أو في الآيات الثانية والخمسين والرابعة والخمسين والسبعين من سورة يونس. وكذلك

(٩٣) لا ترد كلمة «عذاب» في الآية ١١٥ من سورة التوبة، وإنما كلمة «شيء». (المترجم)

الحال في كلمة «بآيات»، حيث كُتبت بـ«ثلاث أسنان صغيرة»، كما في الآية الحادية والأربعين من سورة الأنفال (في موضعين)[٩٤]، أو في الآية التاسعة من سورة التوبة أو السابعة عشرة من سورة يونس؛ في حين رُسمت بألفٍ بعد الياء في الآيات الحادية والسبعين والثالثة والسبعين والخامسة والسبعين من سورة يونس[٩٥]. وفي مخطوط المكتبة الوطنية الروسية في سانت بطرسبرغ برقم مارسيل ٩، في الورقة السادسة (وجه)، كُتبت كلمة «شيء» بالإملاء «الحديث» في أول الأمر في الآية الثانية والسبعين من سورة الأنفال، ثم بإثبات الألف في الآية الخامسة والسبعين؛ ونجد أسلوبَي الإملاء القديم والجديد في المواضع الأخرى من هذا المخطوط (من ذلك مثلًا ما جاء في الآية الثانية والثلاثين والآية الخامسة عشرة بعد المئة من سورة التوبة، في مقابل الآية الرابعة عشرة أو الآية الثانية والثلاثين من سورة الأنفال[٩٦]. وفي الآية التاسعة والعشرين بعد المئة من سورة التوبة، نجد طريقة الإملاء القديمة في رسم كلمة «إله»، فهناك شكل ياء تشير إلى ألف المدّ قد صُوِّبت بمحو السنّ الصغيرة. وأفعال مثل «رأى» في حالة جمع الغائب في زمن الماضي لا تزال مكتوبة بغير ألف الوقاية (مثلما هو الحال في الآية الرابعة والخمسين من سورة يونس أو الأفعال الواردة في الآية الثانية والسبعين من سورة الأنفال)، في حين بقيت الألف المتطرفة في «ذو» (كما في الآية الستين من سورة يونس، أو الآية الحادية والعشرين من سورة الحديد).

وترِد في هذه القطعة القرآنية قراءتان صحيحتان: الأولى في الآية السابعة بعد المئة من سورة التوبة، وهي قرأءة المدني والدمشقي، لكن لا يسير المخطوط على قراءة الدمشقي في الآية الثانية والعشرين من سورة يونس، مما يوحي بأن النص وافق مصحف المدينة. ومع ذلك، تجدر الإشارة إلى الطريقة الفريدة المتبعة في فواصل

---

(٩٤) ثمة خطأ في رقم الآية المشار إليها، فلم ترد كلمة «بآيات» في الآية ٤١ من سورة الأنفال، لكنها وردت في الآيتين ٥٢ و٥٤ من السورة. (المترجم)

(٩٥) لاحظ أيضًا أن كلمة «عباد» جاءت بغير الألف في الآية ١٠٤ من سورة التوبة.

(٩٦) لا ترد كلمة «شيء» في الآية ٣٢ من سورة التوبة، وربما كان المراد الآية ٣٩، وهي موجودة في الآية ١١٥؛ كذلك فإن الكلمة الواردة في الآيتين ١٤ و٣٢ من سورة الأنفال هي كلمة «عذاب». (المترجم)

الآيات. ولعل من المثير أن نجد هذا المخطوط يَعدّ الآية «القصيرة» في سورة التوبة، وهي الآية الخامسة عشرة بعد المئة، مثله في ذلك مثل المصحف الباريسي؛ لكنه لا يعدّ الآية العاشرة من سورة يونس[97]. وقد عُدّت فيه البسملة آية. وأحيانًا تأتي آخر كلمة في السورة متبوعةً بعدَّة مجموعات من النُّقط، على نحو ما عُمِل به في فترة استنساخ هذا المصحف.

أما النموذج الثالث فيعود بنا إلى القيروان مرةً أخرى، حيث توجد قطعة قرآنية مخطوطة تشتمل على ورقتين[98]. وتبلغ أبعاد الورقة ٢٨,٦×١٧,٣سم، في حين أن عدد الأسطر في الصفحة الواحدة اثنا عشر سطرًا، والمساحة المخصَّصة للكتابة ٢٣,٨×١٤,١سم؛ وبذلك تكون هذه القطعة شبيهةً بالنموذجين السابقين. وبالمثل، هناك هامش ضئيل على الجوانب الخارجية الثلاثة من الصفحة، وهناك عناية أكبر بالمسافة بين الطرف العلوي للحروف الصاعدة وبين السطر الذي يعلوها، بصورة تفوق الوضع في مخطوط مارسيل ٩ في المكتبة الوطنية الروسية في سانت بطرسبرغ؛ وفي الواقع هناك تقليص ملحوظ في حجم الخط.

وكما رأينا، يظهر في المصاحف المكتوبة بالأسلوب الحجازي في الخط تنوُّع واضح. فعلاوة على الظواهر المتعلِّقة بشكل الخط نفسه في كثيرٍ من هذه المصاحف، تعكس طريقة إخراج الصفحة وأسلوب الإملاء عدةَ توجهات مختلفة. ولذا يتوجب علينا التفريق بين عدَّة مجموعات من المصاحف المخطوطة التي تجسد مراحلَ مختلفةً من انتقال النص القرآني. فمصاحف مثل المصحف الباريسي المخطوط تجسد خطوةً أولى (ليست بالضرورة هي الأقدم، وذلك لاشتمالها على كثير من التفاصيل التي تبرهن على أنها انبثقت من عملية استنساخ لأصلٍ أسبق منها زمنًا). أما المصاحف الأخرى فتعكس مستوى أكثر تعقيدًا وتطورًا في شكل الصفحة

---

(٩٧) ويشتمل على «آية قصيرة» أخرى هي الآية الرابعة من سورة يونس (المكتبة الوطنية الروسية في سانت بطرسبرغ، مارسيل ٩، الورقة ١٨ وجه). وجدير بالذكر أن طريقة تقسيم الآيات في هذا المصحف طريقة خاصة تستلزم دراسة وافية.

(٩٨) القيروان، متحف الفن الإسلامي، برقم P 511. وقد حصلت على المعلومات من الدكتور مراد رمّاح.

وطريقة إخراجها وأسلوب الإملاء المتبع فيها. وهذا هو الحال في المصاحف ذات الطابع الرأسي المشتملة على هوامش كبيرة وعناصر لإكمال الأسطر وسدّ الفراغ. وتزداد الصعوبة في محاولة تحديد تاريخ لتلك المصاحف التي اتخذت شكلًا متطاولًا؛ فبعضها يُحتمل أن يعود للقرن الأول الهجري/ السابع الميلادي، مثل ذلك المحفوظ بمتحف الآثار الإسلامية والتركية برقم (SE، 9052)، ولكن مجموعة المصاحف التي بلغت مسطرتها اثني عشر سطرًا في الصفحة الواحدة قد يعود تاريخها لمرحلة زمنية متأخرة قليلًا (النصف الأول من القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي). وقد كتب ألان جورج عن المجموعة الثانية من المصاحف، ورأى أنها «تنمُّ عن إشارة واعية إلى الماضي الحجازي، وإلى أقدم شكل مكتوب للنص القرآني»[99].

والوصف الذي أورده النديم[100] في جمال الأسلوب الحجازي في الخط، وأنه قصير به انضجاع يسير، كان هو معيار الاختيار من بين المصاحف القرآنية المتعدِّدة التي تعرضنا لها بالنقاش. وما جاء فيه من إشارات تتفق على نحو مناسب مع غالبية النماذج المذكورة. ولعل مصحف المكتبة البريطانية (Or. 2165) أو مخطوط مارسيل ١٩ من الأمثلة القليلة على رسم الألف بلا خُطّاف سفلي أو «تعويج إلى يمنة اليد وأعلى الأصابع»، على حدّ وصف النديم[101]. وفي المقابل، يبدو أن هذا الوصف هو القاسم المشترك الأدنى حين نضع المصاحف المخطوطة أو القطع القرآنية جنبًا إلى جنب ونفكّر في طريقة الوصول إلى تعريف أكثر دقَّة. ومما لا ريب فيه أن تفاوُت قدرات النسَّاخ -بدايةً من المتقنين حتى الهواة- تزيد الأمور تعقيدًا؛ ولذا فإن تنوعَ المظهر العام للصفحة واختلافَ شكل الحروف يجعلان أيَّ محاولة من هذا القبيل نوعًا من الإفراط في الطموح. ولذا يبدو من الحصافة بمكانٍ أن نتحدَّث عن أسلوب

(99) A. George, op. cit., p. 92.

(١٠٠) مرَّ معنا في المقدمة.

(١٠١) وهذا يفسر السبب الذي جعل جوزيف فون كاراباسك يرى أن هذا الخط هو نفسه الخط «المائل» الذي ورد في طبعة الفهرست بتحقيق فلوجل. يُنظر:

J. von Karabacek, op. cit., p. 324.

حجازي لا عن خط حجازي، بالطريقة نفسِها المتَّبعة عند تناول الخطوط المتأخرة التي تنتمي للحقبة العباسية. ويعكس هذا التغايُر لحظةً في تاريخ الإسلام لم تشهد بعدُ التفاتًا من ولاة الأمر لأهمية ضبط الخطوط والتحكُّم فيها، أو كان هناك تصوُّر غير مكتمل في هذا الشأن. وفي البداية، لا يزال الأسلوب الحجازي يعكس الاستخدام الشخصي، ويرتبط في الوقت ذاته ارتباطًا وثيقًا بالخط التوثيقي الذي وُجد في البرديات مثلًا. ويمكن أن أستشهد -مرةً أخرى- بكلماتِ لعالِم البرديات أدولف غروهمان قال فيها إنه «من المهم جدًّا التنبيه على أن هذا الأسلوب في الكتابة (الخط الحجازي) هو خط مدنيّ لا دينيّ»(١٠٢). فالأسلوب الحجازي سابقٌ على ظهور مفهوم الخط القرآني الذي يُراد به خطٌّ يقتصر على كتابة المصحف. وكان لكل خطاط أسلوبُه في الكتابة، وإن اشتركوا جميعًا في عددٍ من الخصائص الأساسية. فعلاوة على ما وصفه النديم من طريقة رسم الألف ومدّ جرة القلم الرأسية، أرى أن نضيف إليها شكلَ الكاف المتطرفة أو المفردة التي تكون هيئتها قريبة من مَشبَك شعر، وجرّتها الأفقية السفلية على السطر ممدودة جهة اليسار لتتجاوز تلك النقطة التي تنعطف عندها الجرة العليا الأفقية في انحناءة حادَّة إلى الأعلى(١٠٣). ومع ذلك، لا ينبغي حمل الملاحظات السابقة على إطلاقها، فهناك بعض المصاحف القرآنية لا تطابق هذا الوصف. فلدينا -**أولًا**- مجموعة من المصاحف لها طريقة خاصة في رسم الكاف المتطرفة أو المفردة، يتساوى فيها طول الجرّتين الأفقيتين. فكيف نفسّر هذا الأمر؟ هل هذه الطريقة في رسم الكاف خاصة بناحية جغرافية ما، أم أنها مؤشر على مرحلة تاريخية معينة؟ **وثانيًا**: وجدنا بين هذه المصاحف نماذجَ قليلةً لأسلوبٍ في الخط ينتمي للفئة (B Ia)، وتُخالِف -إلى حد ما- التنوعَ المُشار إليه عن الأسلوب الحجازي؛ فثمّة نمط جامع في الرسم يتكرر باختلاف النسّاخ. وفي هذه الحالة تبرز الأسئلة نفسُها من جديد. وسأعود إليها في موضع لاحق.

---

(102) A. Grohmann, The problem of dating early Qur'āns, *Der Islam* 33 (1958), pp. 221–222.

(١٠٣) يُنظر: F. Déroche, op. cit. (1999).

وفق ما لدينا من معلومات ضئيلة، فإن جميع المصاحف المخطوطة التي تعرَّضنا لها هنا هي مصاحفُ من جزء واحد، عدًا بعض المصاحف مستطيلة الشكل ربما. وعلى الرغم من الحالة المنقوصة لهذه الشواهد المخطوطة، إذ لم يصلنا مصحف كامل، فإن المجموعات متعدِّدة الأجزاء -التي تتألَّف من عددٍ يتراوح ما بين جزأين إلى ثلاثين أو ستين جزءًا- تبدو حالةً استثنائيةً في ذلك الوقت. وفي حالة مصحف لندن (المحفوظ في المكتبة البريطانية برقم Or. 2165)، زاد ناسخٌ متأخر التقسيمَ إلى سبعة أجزاء، ولكن تظل هذه النسخةُ وحدةً واحدةً كما هو واضح. ونرى في المصحف الباريسي عدَّة مواضع كان من الممكن تقسيم المخطوط عندها إلى عدَّة أجزاء، وهو ما يعضد هذا الكلام. لكن تزداد صعوبة التقييم حين لا نجد سوى قطعة صغيرة من المخطوط هي كل ما وصل إلينا، بيد أن عدد الأسطر في الصفحة يمكن أن يكون مؤشرًا على طبيعة النسخة وإذا ما كانت وحدة واحدة أم متعدِّدة.

ورغم ضرورة توخي الحذر في التعامل مع الملاحظة التالية بالنظر إلى الحالة المشروطة التي تتسم بها معرفتنا بالمادة المخطوطة، فإنه يمكن القول بأن عددًا كبيرًا نسبيًّا من المصاحف المعقولة الحجم -التي كثيرًا ما تكون بقَطْع الرُّبع- قد ظلَّ محفوظًا ووصل إلينا؛ وهي حقيقة ربما تتعلَّق بما ورَد في كثير من الأخبار المبكِّرة من حرصٍ على أن تكون المصاحف كبيرة الحجم. ولدينا حالة على الأقل، هي مصحف محفوظ في دار المخطوطات في صنعاء برقم (1.30–00)، كان الجزء مشتملًا عل ورقٍ بقطعٍ كاملٍ من النص القرآني(١٠٤).

---

(104) *Maṣāḥif Ṣan 'ā'*, Kuwait, 1985, p. 53, no 24.

وهناك مخطوط من جزء واحد في باريس محفوظ في المكتبة الوطنية الفرنسية برقم Arabe 331، وتبلغ أبعاد الورقة ٤١,٣×٨ , ٣٤سم، وبها تسعة عشر سطرًا في الصفحة مكتوبة بخطٍّ ينتمي للفئة B Ia). وكان سُمك المخطوط أكبر من مخطوط صنعاء، واشتمل على قرابة ٣٠٠ ورقة على الأرجح. يُنظر:

F. Déroche, op. cit. [1983], p. 67 and pl. IX.

والهوامش أصغر منها في القطعة المحفوظة بدار المخطوطات في صنعاء برقم (1.30–00)، وهناك استخدام محدود لعناصر تكملة السطر، ويشيع فيه الكتابة بطريقة الإملاء الكامل.

وهنـاك توافـق بين المخطوطات في اختيار عمود فـردي في كتابة النص. ويمكن ملاحظة بعض التفاوُت في هذا الشأن في التقاليد المتبعة في الشرق الأدنى في كتابة المخطوطـات فـي ذلك الوقـت. فلو نظرنا إلـى المخطوطات السـريانية مثلًا وجدنا شـكلين، إما أن يُكتب النص في عمود واحد أو عمودين(١٠٥). وأقدم نسـخة مشتملة علـى عمـود واحد يعـود تاريخها لسـنة ٥١٠-٥١١م(١٠٦)، وبداية من القرن السـابع حتى القرن العاشـر الميلاديَّيْن نجد المخطوطات مشـتملةً علـى عمودين في أغلب الحالات(١٠٧). في حين جاءت المصاحف الحجازية على شكل عمود واحد، وكان لهذا الأمر أهميتُه البالغة في تقاليد المخطوط العربي فيما بعد.

وسار نُسَّاخ المصاحف المبكِّرة على طريقة الكتابة المتصلة التي عرفتها العصور القديمـة المتأخـرة(١٠٨). ومع ذلك، جرى تكييف هذه الطريقة مع خصوصية الهجاء العربـي؛ فعلـى خلاف الحـروف اللاتينيـة أو اليونانية التـي تُكتب مفـردةً تِلو بعضها البعـض، وتفصـل بينها مسـافات متسـاوية، سـواءٌ كان ذلك فـي الكلمـة الواحدة أو الكلمتيـن، فـإن الحـروف العربية التي تتكون منها كلمةٌ واحدةٌ تكون متصلةً ببعضها. وموطـن الاختـلاف مـع الطريقـة الحديثـة في الإمـلاء أن الكلمـة إذا اشـتملت على مقطعين أو أكثر نتيجة عدم إمكانية اتصال حرف أو أكثر من حروفها تكون المسـافة الفاصلـة بيـن هـذه المقاطـع هي نفسـها التي تفصـل الكلمة عمَّا سـبقها ومـا بعدها.

---

(١٠٥) يُنظر على سبيل المثال:

W. Hatch, *An album of dated Syriac manuscripts*, Boston, 1946, pl. XL (MS Milan, Bibl. Ambrosiana No 20, dated 613–614), XLII (MS London, BL Add. 14478, dated 621–622), XLIII (MS Add. 14666, dated 682) and XLV (MS Add. 12134, dated 697).

(106) Ibid., p. 13.

(107) Ibid.

(١٠٨) يُنظر:

W. Diem, Untersuchungen zur frühen Geschichte der arabischen Orthographie. IV. Die Schreibung der zusammenhängenden Rede. Zusammenfassung, *Orientalia* NS 52 (1983), pp. 386–387 (§242).

والواقع أنه في مواضع كثيرة قد تكون المسافة بين مقطعين في الكلمة الواحدة أكبر منها بين كلمتين. وثَمة سمة أخرى تتميز بها هذه الطريقة في الكتابة، هي إمكانية قطع الكلمة عند نهاية السطر إذا اشتملت على مقطعين. ويمكن أن يَفيد النسَّاخ من هذه السمة لضمان ضبط الأسطر وجمال المنظر في الجهة اليسرى من سطح الكتابة. كما عرف الخطاطون أيضًا أسلوب المشق(١٠٩)، وهو مد الحروف في الكتابة، وبخاصة العناصر الأفقية، مما يساعد أيضًا على سلاسة الخطوط وضبط الأسطر ومساحة الكتابة. ومع ذلك، ندُر استخدام الخطاطين لهذا الأسلوب. ولم أقف في المخطوطات التي تناولتها بالدراسة على مواضع انقسمت فيها الكلمة في صفحتين، بحيث جاء قسم منها في السطر الأخير من ظهرِ ورقةٍ ما وبقيتها في السطر الأول من وجه الورقة التالية، ولا في السطر الأخير من وجه ورقة ما والأول من ظهرها.

والممارسة التي اتبعها النسَّاخ في كتابة النص تستوجب بعض الملاحظات الإضافية. فالمصحف الباريسي الذي تتابَع على نسخِه خمسةٌ من الخطاطين ليس حالة شاذة. فقد عُثِر على عدد من المصاحف الحجازية المعاصرة له اشترك في نسخها اثنان. ومنها القطعة القرآنية المحفوظة بدار المخطوطات في صنعاء برقم (01-25.1)، فقد اشترك فيها اثنان يمكن تمييز خطَّيْهما بسهولة من خلال الخصائص الأسلوبية لكلٍّ منهما واستخدام علامات مميزة للفصل بين الآيات(١١٠). وقد أبدت انتصار ربّ في دراستها لمخطوط المكتبة البريطانية رقم (Or. 2165) عددًا من الملاحظات المثيرة حول الخط، وذهبت إلى القول باشتراك ناسخَيْن في كتابة هذا المخطوط، كتب الأول جُلَّه في حين اقتصر الآخر على خمس ورقات(١١١). وهناك

---

(١٠٩) تُستخدم هذه اللفظة في معانٍ مختلفة، ويمكن الوقوف على عدد منها في تناولٍ حديثٍ للمسألة:

A. Gacek, op. cit., pp. 234–238.

(١١٠) يُنظر:

Maṣāḥif Ṣanʿā', op. cit., pp. 60–61, no 3; U. Dreibholz, Frühe Koranfragmente aus der Großen Moschee in Sanaa. Early Quran fragments from the Great Mosque in Sanaa, Sanaa, 2003, p. 28, no 7; F. Déroche, op. cit. (2009), p. 127 and pl. 18–19.

(111) I. Rabb, op. cit., p. 98.

قطعة قرآنية أخرى من المجموعة التي عُثر عليها في الفسطاط ومحفوظة الآن في المكتبة الوطنية الروسية في سانت بطرسبرغ باسم مارسيل ١٧، وقد اشترك في نسخها ثلاثة أفراد على ما يبدو. وفي هذه الحالة، كان تنظيم العمل بينهم أقلَّ إتقانًا مما رأيناه في المصحف الباريسي؛ إذ يظهر تغيُّر الخط في بعض الحالات بين ظهر ورقةٍ ما ووجه التي تليها. وعلاوة على هذا، هناك بضع ورقاتٍ كانت محفوظةً من في الجامع الأموي في دمشق ثم نُقلت إلى إسطنبول، وقد تتابَع أيضًا على نسخها اثنان من الخطاطين، فتجلَّى الاختلاف بصورة واضحة في أسلوب الخط وفي فواصل الآيات. وتكرر هذا الأمر مع قطعة قرآنية مستطيلة الشكل في متحف الفن الإسلامي في القيروان برقم (R 119). وفيما عدا مخطوط المكتبة البريطانية (Or. 2165)، كان عدد الورقات في هذه الشواهد المخطوطة المبكِّرة صغيرًا جدًّا لا يتيح إجراء تحليل مناسب لطريقة الرسم والإملاء يحدِّد لنا الخيارات التي اتبعها النسَّاخ في هذه المسألة، إن كانت هناك خيارات معيَّنة. ففي حالة هذا المخطوط، نرى أن عدم التكافؤ في حجم ما كَتَبه الناسخان يجعل هذا التحليل بلا معنى. ومع ذلك، ثمة عناصر منظورة تتمثَّل في الخط وفواصل الآيات، تُجَلّي بوضوح في كل هذه الحالات شخصيةَ كل ناسخ.

ولا نزال بعيدين كلَّ البُعْد عن تقييم دقيق لأهمية هذه الطريقة في الإنتاج المخطوط في عصر صدر الإسلام. ومعرفة أن مخطوطًا ما قد اشترك فيه أكثرُ من ناسخ هي أمرٌ يعتمد اعتمادًا كليًّا على التقارب المادي بين الخطَّيْن في واحدةٍ من القطع التي وصلتنا من هذا المخطوط. وبعبارة أخرى، يعتمد هذا على اكتشاف ورقة كَتَب وجهَها أحد النسَّاخ ثم جاء ناسخ آخر فكتب ظهر الورقة نفسها، أو ورقة مزدوجة من صحيفتَيْن كَتَب كلُّ ناسخ صحيفةً منهما. وما لم يظهر دليل كهذا، فعندئذ يُحتمل التعامل مع قطعتَيْن كُتبت كل منهما على يد ناسخ مختلف لكنهما تنتميان للمخطوط نفسِه، على أنهما مخطوطان مختلفان. ومع ذلك، وبالرغم من هذا القيد وقلَّة عدد القطع القرآنية التي وصلتنا مكتوبةً بالأسلوب الحجازي في الخط، فإن العددَ المرتفع نسبيًّا لحالات الاشتراك في كتابة مصحف من المصاحف

دليلٌ على أن هذا الأمر كان عُرفًا متبعًا في ذلك الحين. فما السِّر في هذا؟ إن النص القرآني ليس بهذه الضخامة التي تستوجب توزيعَ العمل بين أكثر من ناسخ للانتهاء منه سريعًا كما في حالة الكتاب المقدَّس مثلًا. ومن جهة أخرى، ربما كان هناك طلبٌ كبيرٌ على المصاحف، في حين لم يكن عدد القادرين على الكتابة كافيًا. وتسود الكتابةَ بالأسلوب الحجازي حالةٌ من غياب الاتساق في مظهر الخط، وإن تجلَّى قدرٌ من التجانس في القطع الثلاث مستطيلة الشكل التي اشتملت على اثني عشر سطرًا في الصفحة الواحدة.

ولكن لا ينبغي للخصائص المشتركة بين المصاحف التي تناولها التحليل أن تحجب ما بينها من اختلافات. والقطع القرآنية المتعدِّدة التي نرى أنها متصلة بالمصحف الباريسي، أي النماذج الخمسة الأولى وكذلك طرس صنعاء على الأرجح، تُبرز نقاط تشابه قوية جدًّا في طريقة إخراج الصفحة. فهذه المصاحف ذات الطابع الرأسي يجمعها الحرص على الإفادة من أكبر قدر ممكن من المساحة المتاحة في الصفحة لكتابة النص، فتكاد تخلو تمامًا من الهوامش الخارجية. ويمكنني أن أؤكد مجددًا على أن هذا الأمر ليس نتيجة تشذيب متكرر أسفر عن ذهاب الهوامش. ففي كثير من الحالات التي تكون فيها الحافة الطبيعية للرَّقّ موجودة لم تختفِ عند قطع الصحيفة إلى ورقات مزدوجة، نجد السطر ينتهي عند هذه الحافة. ومن الواضح أنها ليست طريقة متبعة لتوفير مادة باهظة التكلفة؛ نظرًا لأنه كان من الممكن تقليل حجم الأسطر -على الأقل في المصاحف بقَطْع الرُّبع التي سبق أن تعرضنا لها بالنقاش- بدون أن يؤثر هذا في وضوحها وإمكانية قراءتها. وفي الواقع، فإن الحروف ذات حجم معقول، وقد تُركت مسافات واسعة بين الكلمات. ولا يمكن عزوُ هذا التخطيط وطريقة إخراج الصفحة إلى تقاليد أخرى متبعة في صناعة المخطوط في تلك المنطقة؛ إذ كانت الهوامش سمةً عامةً في إخراج الكتب. فواضحٌ أن عدم وجود هذه الهوامش هو نتيجة قرار اتخذه الناسخ، ولا ندري منطقه في ذلك. وهناك قطعتان من القطع مستطيلة الشكل يتجلَّى فيهما الأمر ذاته، وهما محفوظتان في متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، الأولى برقم (ŞE 9052) والثانية برقم (ŞE 12827/1).

على الجانب الآخر، فإن مجموعة النُّسَخ الرأسية من المصاحف المخطوطة، مثل المخطوط المحفوظ في المكتبة الوطنية الروسية في سانت بطرسبرغ برقم مارسيل ١٨/ ٢، التي تشتمل على هوامش واسعة، تبدو أكثر اتفاقًا مع تقاليد صناعة المخطوطات الأخرى في هذه المنطقة. وثمة سؤال يُثار في هذا الصدد: هل كان استخدامُ علامات إكمال السطر في هذه المجموعة من المصاحف المكتوبة بالأسلوب الحجازي تطورًا شهدته هذه المصاحف أم استعارته من مصدر آخر؟ هذه القطع القرآنية الثلاث المستطيلة التي تشتمل على اثني عشر سطرًا في الصفحة تكشف عن مرحلة وسيطة بين المرحلتَيْن؛ إذ توجد هوامش صغيرة، ومن الواضح أن النسَّاخ قد تجاهلوا عناصر إكمال الأسطر.

كما أن عددَ الأسطر في الصفحة الواحدة من المخطوط نفسِه بعيدٌ كل البُعْد عن الثبات. وكان من الشائع جدًّا -في الواقع- أن تجد تفاوتًا واختلافًا من ورقة إلى أخرى تليها، حتى وإن وُجِدَ إطار سابق لتسطير الصفحة. ومع ذلك، فهناك اتجاه لتفضيل أن تكون مسطرة الصفحة خمسة وعشرين سطرًا، ولا يقتصر ذلك على المصاحف من قَطْع الرُّبع، بل ينطبق كذلك على المصاحف الرأسية الأصغر حجمًا، وإن اشتملت أحيانًا على عدد أسطر أقلّ في الصفحة. وتُعَدُّ المصاحف المخطوطة مستطيلة الشكل استثناءً واضحًا من هذا الاتجاه، رغم اشتمالها على «نصف» عدد الأسطر تقريبًا؛ إذ تبلغ مسطرتها اثني عشر سطرًا في الصفحة.

كذلك هناك تطور في طريقة تمييز بداية السور أو نهايتها أو كلا الجانبَيْن. ففي النماذج الأولى نجد أن السور قد فُصلت عن بعضها بترك سطر فارغ بين السورتَيْن، عادة ما يكون سطرًا كاملًا، ولكن أحيانًا يأتي هذا في نهاية السطر الأخير من السورة. أما أسماء السور في تلك المصاحف فقد أضيفت في وقت لاحق، باستثناء طرس صنعاء والنسخة المستطيلة الشكل الموجودة في متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول برقم (ŞE 12827/1) (كما في الشكل ١٦). ويظهر اختلاف بين المصاحف الكبيرة التي تخلو من العناصر الزخرفية بين السور وتلك الصغيرة التي نجد فيها فاصلًا زخرفيًّا بسيطًا بمداد أسود؛ فإذا نظرنا إلى طرس صنعاء، وجدنا

السور قد فُصلت أيضًا عن بعضها بشريط زخرفي، في بعض الحالات على الأقل(١١٢). وفي اثنين من المصاحف المشتملة على هوامش (وهما مخطوط مارسيل ١٩ المحفوظ في المكتبة الوطنية الروسية في سانت بطرسبرغ [الشكل ٩]، ومخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول برقم ŞE 56) نجد عنصرًا زخرفيًا يفصل بين السور. ففي مخطوط مارسيل ١٩ أُضيف شريط السورة الزخرفي الملون في وقت لاحق على الأرجح. ومن الإجراءات الأخرى التي اتُّبِعَت تمييز نهاية الآية الأخيرة من السورة بطريقة محددة وأكثر ظهورًا في العادة.

وإذا تحولنا إلى النص نفسِه، نلاحظ أن الآيات قد ميّزت بصورة متسقة تمامًا؛ إذ فُصل بينها بعدد من النقاط الموزعة بأشكال متفاوتة استغرقت ثواني قليلة في وضعها، وهو ما أراه إجراءً يهدف إلى شيء من ضبط الخط. ويختلف الحال بالنسبة إلى علامات التعشير، فقد غابت عن المخطوط أو أضيفت على يد نُسَّاخ لاحقين. وطريقة عدّ الآيات وتقسيم النص لها أهميتها الخاصة في علم القراءات. وكما أكّدت انتصار ربّ في دراستها لمخطوط المكتبة البريطانية (Or. 2165)، يمكن من خلال هذا الجانب تحديدًا الالتفاتُ إلى وجود قراءات مختلفة. وكان مما ذكرَتْه أنه «على عكس العدد المحدود للحالات التي ترد فيها اختلافات كبيرة في الرسم، فإن القدر الهائل من الاختلافات في هذا الجانب، على وجه الخصوص، يجعل منه مقياسًا أفضل في تقييم تقليد اختلاف القراءة في هذا المخطوط»(١١٣).

ومع أن حجم القطع القرآنية عادةً ما يحول دون أي تحليل جاد لاتجاه مخطوط ما في هذا المجال، فإن هناك أدلة كافية تثبت أن أنظمة المدارس المختلفة -على النحو الذي عُرفت به فيما بعد- إما أنها لم تكن مُحدَّدة ومتعارفًا عليها أو أنها وُجدت جنبًا إلى جنب أنظمة أخرى تجلّت في المصاحف المخطوطة ثم اختفت تمامًا في

---

(١١٢) يُنظر: مصحف مخطوط بدار المخطوطات في صنعاء برقم (00–29.1)؛ يُنظر: *Maṣāḥif Ṣan'ā'*, op. cit., p. 58, no 11; H.-C. von Bothmer, Frühislamische Koran-Illuminationen: Meisterwerke aus dem Handschriftenfund der Großen Moschee in Sanaa/Yemen, *Kunst und Antiquitäten* (1986/1), p. 27, fig. 3.

(113) I. Rabb, op. cit., p. 87.

فترة لاحقة. ومجيء «آية قصيرة» في مخطوط مارسيل (٩) (في المكتبة الوطنية الروسية في سانت بطرسبرغ) مُطابِقة لآية من الآيات القصيرة التي رأيناها في المصحف الباريسي هو أمرٌ يعزز فكرة أنها لا تمثّل -بحال من الأحوال- خطأً وقع فيه الناسخ، وأنها جديرةٌ بمزيد من البحث والدراسة. وغالبًا ما تُعدّ البسملة آيةً في بداية السورة.

لا ريب أن الإملاء إحدى الخصائص التي قد تساعدنا في تحديد تسلسل زمني للمصاحف؛ وليس هذا فحسب، بل في فهم تاريخ النص نفسه. ولم يَقنَع النسَّاخ بمجرد النقل من الأصل، بل عمدوا إلى تحسين الرسم وإزالة اللبس بين فعلَي «كان» و«كن»، بخلاف «قال» و«قل» [اللذَين لم يفرِّقوا بينهما في الرسم]. والمصاحف القليلة التي تناولتُها بالتحليل هنا تبيّن وجود تطور جارٍ آنذاك. فعند النظر فيها نلاحظ الفرق بين المجموعة الأولى من الشواهد النصيَّة وبين المخطوطات الأكثر تطورًا، مثل المحفوظ في المكتبة الوطنية الروسية في سانت بطرسبرغ باسم مارسيل ١٨/ ٢ أو مارسيل ٩. فما الذي نعرفه عن العملية الفعلية لتحسين الرسم والإملاء؟ يزودنا المصحف الباريسي بشواهد تؤكِّد أن الأمر كان اختيارًا شخصيًّا إلى حد كبير، كما كان الحال في اختيار الخط نفسه[١١٤]. ففي هذا المصحف نجد أن ما انتهجه الناسخ (ب) في تصويب الخطأ الذي وقع فيه في الآيتين السادسة والأربعين بعد المئة والثامنة والأربعين بعد المئة يكشف بوضوح عن عملية حيَّة لتحسين الرسم، لعلها كانت أسلوبًا متعارفًا عليه في ذلك الوقت الذي اعتمدت فيه النساخة على أصل أسبق زمنًا كُتب بإملاء ناقص. ولقد وُكِل إلى النسَّاخ مسؤولية التغييرات التي يحتاج إليها النص أو تلك التي رأوا ضرورة تصويبها في الرسم، بل وربما أيضًا في تقسيم الآيات. ففي كثير من المصاحف التي كُتبت بإملاء ناقص وجدنا تعديلًا في الإملاء من جانب قرَّاء لاحقين زادوا ألفًا بعد القاف في الفعل «قال». ومع ذلك، لم يكن هذا التطور أمرًا مطردًا، ويتضح من مخطوط مكتبة تشستر بيتي في دبلن برقم (Is 1615)

(١١٤) يُنظر: F. Déroche, op. cit. (2009), pp. 54–59.

أن بعض النسّاخ تشبّث بطريقة الإملاء «القديمة»(١١٥). وفي هذه الحالة كتب الناسخ أو النسّاخ كلمةَ «شيء» بالطريقة «الحديثة»، فحذفوا الألف منها عدًا في بعض المواضع(١١٦). ثم جاء أحد القرّاء فحرّر النص وزاد الألف في أغلب المواضع(١١٧)، لكنه صوّب فعلَي «قال» و«قالوا» اللذين كتبهما الناسخ أو النسّاخ بغير الألف(١١٨).

ولم يسجل التراث الإسلامي زيادة حروف في الرسم إلا خلال هذه العملية(١١٩)، لكن الحذف كان قاعدة مطردة كما نرى في كلمتَيْن من الكلمات الخمس التي وقع اختياري عليها في دراسة أسلوب الإملاء الذي اتبعه النسّاخ. ونجد هذا جليًّا في

---

(١١٥) يشتمل المخطوط على ست وثلاثين ورقةً من الرقّ (تبلغ أبعادها ٣٦,٣×٢٩سم، وتتراوح مساحة الكتابة ما بين ٢٨,٣-٣٠×٢٦سم)، موزعة في كرّاسات رباعية يتقابل فيها الوجهان من طبيعة واحدة، بحسب قاعدة المقابلة التي تُعرف بقاعدة غريغوري. والخط المستخدم ليس الحجازي، ويحتمل أن تاريخه يعود إلى القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي. ويحتوي المخطوط على جزء من القرآن من الآية السادسة في سورة القصص حتى الرابعة والعشرين في سورة الفتح (في الورقات من الأولى حتى الثانية والثلاثين)، ثم من الآية الثالثة في سورة البروج حتى الآية الأولى من سورة النصر (الورقات من الثالثة والثلاثين حتى السادسة والثلاثين). يُنظر:

A.J. Arberry, *The Koran illuminated. A handlist of the Korans in the Chester Beatty Library*, Dublin, 1967, p. 15, no 40; D. James, *Qur'ans and bindings from the Chester Beatty Library*, London, 1980, p. 14 no 1.

(١١٦) الطريقة القديمة هي المتبعة في الأساس في كتابة الآيتين الثانية والأربعين والثانية والستين من سورة العنكبوت، والآية السابعة والعشرين من سورة الأحزاب، والآية التاسعة والثلاثين من سورة سبأ، والآية الرابعة والأربعين في فاطر، والآية الثانية عشرة والخامسة عشرة من سورة يس.

(١١٧) نسي تصويب الكلمة في الآية الثانية عشرة من سورة العنكبوت، والآية السابعة من سورة السجدة، والآية الثالثة والثمانين من سورة يس.

(١١٨) على سبيل المثال في ظهر الورقة الأولى، في الآيتين السابعة والعشرين والثامنة والعشرين من سورة القصص.

(١١٩) ابن أبي داود، **كتاب المصاحف**، وترجمة آرثر جفري له، مرجع سابق، ص١١٧، الجزء العربي. وقد أعرب مالك بن أنس عن رفضه هذا الفعل. يُنظر:

A. Jahdani, Du *fiqh* à la codicologie. Quelques opinions de Mālik (m. 179/796) sur le Coran-codex, *Mélanges de l'Université Saint-Joseph* 56 (2006) [Actes de la conférence internationale sur les manuscrits du Coran (Bologna, 26–28 septembre 2002)], p. 273.

حرف الألف في كلمة «شيء»، وإن لم يرِد ذِكر لهذا الأمر. ومن المدهش أن الطريقة القديمة التي جرى عليها العمل في الإملاء يراها البعض قراءةً لرسم مصحف ابن مسعود أو مصحف أُبَي بن كعب(١٢٠). وقد اختفت السن الصغيرة في كلمة «بآيات» دون تنبيه عليها، وأسفر مجيء الألف في آخر «ذو» عن ظهور قراءة تجاهلها علماء القراءات فيما بعد؛ ففي الآية الخامسة والتسعين من سورة المائدة، نجد أنه قد وقع خطأ في قراءة الرسم المبكِّر الذي كتب الكلمة بالذال والواو والألف [ذوا]، وشاع في المصاحف القديمة؛ فقُرِئت الكلمة «ذَوَا» بفتح الواو [والذال](١٢١).

ويظهر أيضًا من المصاحف المخطوطة وجود اختلافات بسيطة في الرسم العثماني. فعلاوة على ما سبق أن ذكرته في دراسة المصحف الباريسي، وجدنا عددًا من الأمثلة في المصاحف والقطع القرآنية التي مضت معنا تعضد هذا القول. وفضلًا عن هذه الأمثلة، سوف أسوق موضعين آخرين في مخطوطَي المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس رقم (Arabe 328 c) ورقم (Arabe 6140 a)، ويمكن نسبتهما إلى مجموعة المصاحف الحجازية استنادًا إلى المنطلقات نفسِها(١٢٢). ومن الناحية التصنيفية، فإن هذه الاختلافات قريبة من بعض ما نقله لنا التراث عمَّا اختلفت فيه

---

(١٢٠) يُنظر: الداني، المقنع في معرفة مرسوم مصاحف الأمصار، تحقيق: محمد أحمد دهمان، دمشق، [١٣٥٩هـ/ ١٩٤٠م]، ص٤٢؛ نقلًا عن:

G. Bergsträsser and O. Pretzl, *Geschichte des Qorâns*, vol. 3, 2nd edition, Leipzig, 1938, p. 49, n. 4 et p. 255, n. 1.

ومع ذلك فقد ذكر برغشتريسر -بالفعل- بعد الاطلاع على طرس لويس-ميغانا (Lewis-Migana) أن هذا الأسلوب في الإملاء كان شائعًا إلى حد ما. يُنظر:

ibid., p. 57.

(١٢١) يُنظر:

E. Kohlberg and A. Amir-Moezzi, *Revelation and falsification. The* Kitāb al-qirā'āt *of Aḥmad b. Muḥammad al-Sayyārī*, Leiden-Boston, 2009, p. 25 Arabic and pp. 86–87.

(١٢٢) يُنظر:

F. Déroche, op. cit. (1983), pp. 60–61, n. 4 and 6; id., op. cit. (2009), p. 121, 122, 144 and pl. 14 and 16.

مصاحف الأمصار؛ على سبيل المثال، نجد «لو» بدلًا من «ولو» أو «الذين» بدلًا من «والذين»[١٢٣]. وكذلك الحال إذا ما نظرنا من منظور القراءات المعتمَدة؛ فعلى سبيل المثال، قرأ أهل الشام «قالوا» بدلًا من «وقالوا» في الآية السادسة عشرة بعد المئة من سورة البقرة، وقرأ المدني والشامي «الذين» بدلًا من «والذين» في الآية السابعة بعد المئة من سورة التوبة. ونظرًا لأن من بين هذه الاختلافات أيضًا مواضعَ قُرئت فيها «قال» بدلًا من «قُل» (كما في الآية الثالثة والتسعين من سورة الإسراء، والآية الثالثة والعشرين من سورة النساء، والآيتين الثانية عشرة بعد المئة والرابعة عشرة بعد المئة من سورة المؤمنون)[١٢٤]، فلنا أن نتساءل: هل تجسِّد هذه الاختلافات مرحلةً متأخرةً من الانتقال النصي عندما استقرَّ العمل على التمييز بين «قال» و«قل» في الرسم؟ إن الإقبال على استخدام علامات الإعجام والضبط هو وحده ما أتاح التفريقَ بين الهمزة والنون في الآية السابعة والستين من سورة النمل. ولا ريب أن طريقةَ الإملاء الناقص التي اتسم بها الخط، وندرةَ الإعجام، وعدمَ استعمال حركات الإعراب وعلامات الشكل، واتباعَ أسلوب الإملاء القديم؛ كانت السبب قطعًا في ظهور هذه القراءات. والتمييز بين ما يمكن أن يكون قراءة حقيقية أو محض خطأ هو أمرٌ بالغ الصعوبة في طرس صنعاء تحديدًا[١٢٥]. وفي المقابل، فإن مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية رقم (ŞE 13316-1) واضح إلى حد ما في هذا الشأن، وإن كان -مثل طرس صنعاء- يثير مسألة احتمال وجود انتقال مكتوب خارج حدود ما استقرَّ عليه العمل وتواطأ عليه النسَّاخ.

ولذا فهناك حاجة لإعادة النظر في التسلسل الزمني لعملية الاعتماد الرسمي وكيف حدثت، علاوة على علاقة هذا بالتلاوة. وقد ظهرت أولى المصنفات التي وضعت في

---

(123) F. Déroche, op. cit. (2009), p. 144.

(١٢٤) الداني، المقنع، ص١٠٨-١١٣، ويمكن الوقوف على لائحة مستمدة من هذه المعلومات في: G. Bergsträsser and O. Pretzl, op. cit., pp. 11–14.

(١٢٥) يُنظر على سبيل المثال: B. Sadeghi and M. Goudarzi, op. cit., p. 49, n. 138; p. 51, n. 144; p. 64, n. 222; p. 69, n. 257; p. 70, n. 271, etc.

اختلافات الرسم العثماني نحو منتصف القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي[١٢٦]. وكشف إدموند بيك (Edmund Beck) عن وقوع تطور في كتابة المصحف «الإمام» في الأمصار المختلفة، فبينما تشير المصادر القديمة -مثل الفرَّاء- إلى وجود «عدد من المصاحف»، نجد مَن جاء بعد ذلك من المصنِّفين يتحدَّث عن المصحف الخاص بهذا المكان أو ذاك[١٢٧]، أي بطريقة أكثر تجريدًا في عرض النص. ومعنى هذا أن المصادر المبكِّرة كانت على دراية بوجود قراءات واختلافات إقليمية أكثر مما أصبح بعد ذلك النسخة المعتمدة. وربما كانت بعض هذه الاختلافات التي اشتملت عليها المصاحف المخطوطة تنتمي تحديدًا إلى تلك المجموعة الزائدة من الفروقات. وغالبًا ما تكون شبيهة بالاختلافات التي وردت في القراءات المعتمدة، سوى بعض الاستثناءات. وشهادة الفرَّاء والحالُ التي كانت عليها أقدم المصاحف التي وصلتنا تنبئنا بموقف معقَّد نجد فيه العديد من الاختلافات متداولةً بصورة مكتوبة.

ويمكن لإجراء بحث حول توظيف أسلوب المقابلة في نقل النص القرآني أن يكون له إسهامه في فهم هذه المرحلة من تاريخ النص بصورة أفضل. وبحسب التراث الإسلامي، فقد استُخدمت هذه المقابلة منذ البداية، كخطوة أخيرة في جمع القرآن في زمن عثمان حين تولى زيد بن ثابت مقارنة النص الذي جمَعَه بما كُتِب في صحيفة حفصة (فعرَض المصحف عليه)[١٢٨]. وترى فيفيان كوميرو (Viviane Comerro) أن

---

(١٢٦) يُنظر:

E. Beck, Die Kodizesvarianten der Amṣār, *Orientalia* 16 (1947), p. 371.

(127) Ibid., p. 354.

(١٢٨) الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق: محمود شاكر وأحمد شاكر، القاهرة والإسكندرية، ٢٠٠٥م، ج١، ص٨١. ويُنظر أيضًا:

Jeffery, *Materials*, pp. 156–157.

وقد ذكر آدم جاسك أن «التراث الإسلامي يعزو استخدامَ أسلوب المعارَضة إلى جبريل الذي كان يُعارض محمدًا بالقرآن». يُنظر:

A. Gacek, op. cit., p. 240, n. 64.

ويُنظر أيضًا:

V. Comerro, op. cit., p. 34 and 36.

الإصرار على تطابُق النص الرسمي مع نصٍّ حُفظ على نحو معُجز أو اكتُشف من جديد هو فكرة حاضرة بقوة في التراث الديني المعنيّ بالنص وانتقاله من الشفاهية إلى الكتابة(١٢٩).

على الجانب الآخر، وبمعزِلٍ عن مسألة الآيات، فإن حالة السيولة التي كان عليها النص نوعًا ما في المصاحف الأولى واختلافات الرسم المنسوبة إلى مصاحف الأمصار لا تتوافَق مع عملية العرض والمقابلة. فهذا نولدكه مثلًا لم يلتفِت في حصره لاختلافات الرسم إلى رسم فعلَي «قال» و«قل»، بإثبات الألف تارة وإسقاطها تارة أخرى، وهو اختلاف لا يمكن أن يَغفل عنه مَن يتولَّون المقابلة بين النصوص حينَ يُقرأ النص بصوت مسموع(١٣٠). ويتبيَّن من المصاحف المبكِّرة التي خضعت للدراسة أن التمييز بين صيغتي الفعل لم يتّخذ طريقة منهجية إلا في نهاية القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي. فمع اشتمال المصحف الباريسي على نصٍّ لا يتفق قطعًا مع مصحف الكوفة، إلا أن به مواضع رُسم فيها الفعل بإسقاط الألف، كما في الآيتين الثانية عشرة بعد المئة والرابعة عشر بعد المئة من سورة المؤمنون، فيمكن أن تُقرأ «قال» (كما في التقاليد المختلفة عدا الكوفي) أو «قل» (وهي قراءة الكوفي). وفي ذلك الوقت، لم يكن ممكنًا تمييز القراءة الكوفية أو قراءة الجمهور في الرسم. وكذلك الحال في مثال آخر هو لفظة «الله/ لله»، كما في الآيتين السابعة والثمانين والتاسعة والثمانين من سورة المؤمنون، فلا يمكن إغفال الفارق بينهما في عملية المقابلة.

هل أضيف الاختلاف بين «قال» و«قل» إلى القراءات المحتملة في مرحلة لاحقة؟ ليس هناك سببٌ يدفعنا لهذا الظن. بل على العكس تمامًا، فإن القراءات قد صُنّفت بعد أن تمايزت صيغتا الفعل في التلاوة والكتابة معًا، وذلك في منتصف الحقبة الأموية على أقدم تقدير. وهذا يقتضي أن استخدام أسلوب المقابلة ظهر في اللحظة نفسِها التي أحرزت فيها دقةُ الرسم تقدمًا ملحوظًا، وبدأ التطور في أساليب

(129) V. Comerro, op. cit., p. 59.

(130) Th. Nöldeke, *Geschichte des Qorâns*, Göttingen, 1860, pp. 240–241.

النقل النصي. وقد اكتُشفت الاختلافات الطفيفة في الرسم العثماني، وأُقحِمت المقابلة في الأخبار الواردة عن جمع القرآن -رغم المفارقة التاريخية- للتأكيد على موافقة النص للأصل الذي أُخِذ منه والبرهنة على استقراره. كذلك، فإن الرواية التي تبيّن سببَ ظهور اختلافات الرسم في النص الرسمي تَسُوق تبريرًا لحالة النص العثماني الراهنة.

وإذا استثنينا طرس صنعاء، وهو استثناء مهم، فإن الرسم الموجود في الشواهد المكتوبة في تلك الفترة يتفق بشكل أساسي مع النسخة النهائية العثمانية، لو سلَّمنا أن النص الذي كان في أذهان النسَّاخ قد تطابق إلى حد كبير مع النسخة المعتمدة التي بين أيدينا اليوم؛ على الرغم من وجود بعض الخواص الإملائية وغياب معظم علامات الإعجام ونقط الإعراب وكذا علامات الشكل والحركات. وفي مرحلة النقل الكتابي، كان النص يعكس حالة قديمة لا تزال مشتملة على آثار لتاريخ الآيات[١٣١]. والمقارنة بين الشواهد المختلفة المكتوبة بالأسلوب الحجازي في الخط تبيِّن لنا أن النص لم يكن قد استقرَّ واكتمل بعدُ، وأن النقل «العثماني» كان جاريًا في مسارات متوازية. ومع بداية الحقبة الأموية، قد يكون عدم الاهتمام النسبي بعلامات الإعجام -كما يظهر من المصاحف المخطوطة- برهانًا ينفي المخاوف التي ذكرتها الرواية التقليدية حول الأسباب التي كانت وراء قرار عثمان. وعلاوة على ذلك، فإن الأخبار الأخرى التي تذكر «مشروع المصاحف» الذي شرَع فيه الحجَّاج -إن جاز لنا استخدام عبارة عمر حمدان[١٣٢]- تبيِّن أن «إدخال» هذه العلامات كان إجراءً ضروريًّا لوضوح النص القرآني وإمكانية الوثوق به. وما نقله الداني حول نَقط ياء وتاء المضارَعة في أول الفعل يسير في هذا الاتجاه، مع أنه على الأرجح تسويغٌ متأخرٌ لتطور المصاحف المبكِّرة[١٣٣]. بيد أن المصاحف المخطوطة

---

(١٣١) يُنظر الفصل الأول. وتُعَدُّ «الآيات القصيرة» مثالًا مناسبًا لهذا الأمر.

(132) O. Hamdan, op. cit., p. 135.

(١٣٣) الداني، المُحكَم في نقط المصاحف، تحقيق: عزة حسن، دمشق، ١٣٧٩هـ/ ١٩٦٠م، ص٢، ١٧؛ ويُنظر أيضًا:

O. Hamdan, op. cit., p. 147.

تسرد روايةً أخرى. فمع أن النسَّاخ كانوا على دراية بعلامات الإعجام وشرعوا في استخدامها قبل زمن الحجاج، فإنهم لم يستخدموها بصورة متسقة في مواضع تحتاج إليها لإزالة الالتباس.

وقد أثبتت دراسة هارالد موتسكي أن الأخبار التي اعتمدت عليها روايات جمع القرآن في زمن عثمان كانت غالبًا متداولة بنهاية القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي أو مطلع القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي على أقصى تقدير، ويمكن أن يعود تاريخها إلى الربع الأول من القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي(١٣٤). وإن المقارنة بين الأهداف المعلنة للخليفة وحالة النقل الكتابي للنص القرآني في تلك الفترة تُبرِز المفارقة التاريخية في الجزء «الفني» من هذه الرواية. وعليه، ربما كان دور الخليفة أقلَّ أثرًا مما تحكيه الأخبار الواردة في التراث؛ ذلك أنه في مطلع الحقبة الأموية لم تكن حال المخطوطات تسمح بحماية النص، وكانت الفروقات النصيَّة عن النسخة المعتمدة لا تزال حاضرة متداولة بين الناس (ناهيك عن النصوص المختلفة، مثل طرس صنعاء، التي جرى التخلُّص منها من الأساس). وربما اشترك الخليفة في إضفاء هوية مرئية على النص الذي اختاره، وانتهى به الأمر إلى دعم إخراج هذا المصحف وتوزيعه، وكانت خطوة ضرورية لحماية النص النهائي(١٣٥).

ولقد كان تدوين القرآن عملًا في غاية الأهمية ويكاد يُجمع التراث الإسلامي على إيراد البراهين نفسها التي اقتضت تدوين الوحي بصورة مكتوبة، وإن وقع اختلاف حول بعض النقاط(١٣٦). وعلى الرغم من الموقف المتأخر الذي أعطى الأولوية

---

(134) H. Motzki, The collection of the Qur'ān, A reconsideration of Western views in light of recent methodological development, *Der Islam* 78 (2001), pp. 30–31.

(١٣٥) سار على خطى عثمان آخرون في وقت مبكِّر. وقد أورد السمهودي أن الحجاج بن يوسف كان أولَ من أرسل بالمصاحف إلى أمهات القرى. يُنظر: السمهودي، **وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، ١٩٨٤م، ج٢، ص٦٦٨.

(١٣٦) لاستعراض هذه الأخبار، يُنظر:

W.M. Watt and R. Bell, *Introduction to the Qur'an*, Edinburgh, 1977, pp. 40–42;

ويُنظر أيضًا:

V. Comerro, op. cit., pp. 32–36 (النص العربي والترجمة الفرنسية).

للقرآن المتلوّ في كلا الخبرين، خبر أبي بكر وخبر عثمان، فإن المسألة واضحة؛ إذ إن النص المكتوب هو الركيزة الأساسية في حفظ الوحي. وإنّ علم القراءات الذي ظهر في وقت متأخر لَيُسلّم -وإن بنبرة خافتة- بأهمية النسخة المكتوبة من القرآن، فثمة شروط ثلاثة للقراءة الصحيحة، من بينها موافقة الرسم العثماني.

ويصدق اسمُ «الحجازي» -بحسب وصف النديم- على مادة متنوعة من المصاحف المخطوطة، وفئةٌ منها يمكن جمعها حول المصحف الباريسي -إذا ما أهملنا على أي شكل تأتي، عمودي أم متطاول- وتقابل الفترة الزمنية الأولى في تقاليد كتابة المخطوطات، ويمكن أن تعود لما قبل الربع الأخير من القرن الأول الهجري (أي قبل سنة ٦٩٥م)، في ظل خلافة عبد الملك بن مروان. ومع ذلك، فإن النسَّاخ الذين تمرَّسوا على كتابة هذا الخط ربما استمروا في مهنتهم لما بعد هذا التاريخ. وبعضُ هذه المصاحف، مثل المخطوطات متطاولة الشكل المشتملة على اثني عشر سطرًا في الصفحة، أكثرُ انتظامًا ولعلها أكثر تأثرًا بالتطورات، وهو مدار حديثنا في الفصل التالي.

الفصل الثالث

تغيُّر شكل المصحف

ذكر ميكيله أماري في وصف ورقاتٍ تسع (من الحادية عشرة حتى التاسعة عشرة) في القطعة القرآنية المحفوظة في المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس برقم (Arabe 330) أنها مكتوبة بـ«خط حجازي أشبه بالكوفي»[١]، واقترح أنها تعود إلى القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي[٢]. وبعد مرور أكثر من قرن من الزمان، طُلِب مني إعداد فهرس جديد للمخطوطات القرآنية في المكتبة الوطنية الفرنسية، وحينها صادفتُ هذه الورقات التسع، التي رأيت أنها فريدة من نوعها في المجموعة الباريسية، وقد حيَّرني حينذاك خطُّها وزخرفتها. ولا يمكن أن تكون متأخرة إلى هذا الحد الذي اقترحه أماري، لكن لا يوجد نظير لها يمكن أن يساعدنا في فهم حالتها. وفي النهاية، ضممتها إلى باقي القطع القرآنية التي شذَّت عن تصنيفي الباليوغرافي للمخطوطات[٣].

وبعد ذلك بسنوات قليلة، خلال عملي في إسطنبول على بعض القطع القرآنية التي تنتمي للمجموعة الدمشقية، ظهرت بضع ورقات مكتوبة بأسلوب أشبه بما وجدناه في مخطوط المكتبة الفرنسية (Arabe 330 c). وشيئًا فشيئًا، اتضح أن ما كُتب بخط مستقل، ومن ثَمَّ يصعب تمييزه، قد أضحى مجموعة متجانسة من منظور

---

(١) ورد الوصف الذي بيَّنه ميكيله أماري في:
W. Mc Guckin de Slane in the *Catalogue des manuscrits arabes*, Paris, 1883–1895, p. 91.

(2) Ibid., p. 92.

(3) F. Déroche, *Les manuscrits du Coran: Aux origines de la calligraphie coranique* [Bibliothèque Nationale, Catalogue des manuscrits arabes, 2e partie, Manuscrits musulmans, I/1], Paris, 1983, pp. 143–149, nos 264–280 ("Non classé").

تصنيفي. ثم برزت آخر خيوط هذا اللغز بعد ذلك بوقت قصير في أواخر التسعينيات من القرن الماضي، حين عكفتُ على دراسة مجموعة مارسيل في سانت بطرسبرغ[٤]. وحينها ظهرت مؤشرات من قطعتَيْن من المخطوطات تدلُّ على تاريخ هذا الخط، وهو تاريخ يسبق بكثير ما اقترحه أماري.

وكلا المصحفَيْن عبارة عن قطع قرآنية غير مكتملة. أما **الأول** الذي أسميته من قبل «المصحف الدمشقي الأموي»[٥] فيشتمل على ثمانٍ وسبعين ورقةً من الرَّقّ مكتوبة بشكل رأسي، مفرّقة بين مجموعة «الورقات الدمشقية» الموجودة في متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول. وقد ظلَّ هذا المصحف محفوظًا لمدة طويلة في مخزن للمخطوطات البالية في المسجد الأموي في دمشق، قبل أن يُنقل إلى إسطنبول في آخر عهد الدولة العثمانية. وما إن انتهت عملية جمع القطع والقصاصات المفرَّقة من بين آلاف القطع المخطوطة، وُضعت هذه الورقات معًا برقم فهرسة مؤقت في متحف الآثار الإسلامية والتركية (ŞE 321)[٦]. أما **المصحف الآخر** فكان محفوظًا في مجموعتَيْن بأربعة أرقام فهرسة مختلفة، هي مجموعة المكتبة الوطنية الروسية في سانت بطرسبرغ: مارسيل ١١، ومارسيل ١٣، ومارسيل ١٥، ومخطوط المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس (Arabe 330 c)؛ وتشكّل مجتمعةً «مصحف الفسطاط الأموي»[٧]، الذي يتألَّف من ثلاثٍ وسبعين ورقةً من الرَّق، أربع وستون منها محفوظة في سانت بطرسبرغ، أما التسع الباقية فموجودة

---

(4) O. Vasilyeva, Oriental manuscripts in the National Library of Russia, Manuscripta Orientalia 2–2 (June 1996), p. 20; F. Déroche, *La transmission écrite du Coran dans les débuts de l'islam. Le codex Parisino-petropolitanus*, [Texts and studies on the Qur'ān 5] Leiden-Boston, 2009, pp. 8–16.

(5) F. Déroche, New evidence about Umayyad book hands, in *Essays in honour of Salāh al-Dīn al-Munajjid* [al-Furqan publication, n° 70], London, 2002, pp. 629–634. ونظرًا لأن هذا المصحف يُعاد تكوينه بصورة مبدئية، فإن أرقام الورقات المستخدمة في هذا الفصل هي لغرض التوثيق المرجعي المؤقت.

(٦) تُنظر الأشكال ١٩-٢٤.

(٧) يُنظر الشكل ٢٥.

في باريس[٨]. وكانت جميعها في الأصل محفوظةً في جامع عمرو بن العاص في الفسطاط، ووصلت أوروبا مطلع القرن التاسع عشر[٩]. وفي كلتا الحالتَيْن عنصران لهما أهمية خاصة في تاريخ المصحف في الحقبة الأموية: الزخرفة التي سأتحدَّث عنها بعد قليل، وقد أصبحت برهانًا قويًّا في تحديد تاريخ لهذه النُّسَخ؛ والخط الذي كشف عن فصل جديد من تاريخ الحرف العربي المخطوط.

أما عن بنية هذه المخطوطات الرَّقّية، فهناك عدد من الاختلافات بين مصحف الفسطاط والمصحف الدمشقي. فمع أن كليهما مكتوب بخطٍّ ذي طابع رأسي، كما هي عادة المخطوطات التي كُتبت بالأسلوب الحجازي ومرّت معنا من قبل، يمتاز مصحف الفسطاط بحجم أكبر وتبلغ أبعاد ورقاته ٣٧×٣١سم؛ لذا فهي قريبة في الحجم من المصحف الباريسي (٣٣×٢٤سم). ويزيد طول المصحف الدمشقي عن ٢٤سم بقليل (ويتراوح مقاس ورقاته في الوقت الحالي ما بين ٢٢,٨ إلى ٢٤,٢سم)، في حين يتجاوز عرضه ١٩,٥سم[١٠] بقليل (ما بين ١٨,٦ إلى

---

(8) F. Déroche, op. cit. (1983), pp. 144–145, no 268; id., Colonnes, vases et rinceaux. Sur quelques enluminures d'époque omeyyade, *Académie des inscriptions et belles-lettres, Comptes rendus des séances de l'année 2004* [2006], pp. 227–264; A. George, *The rise of Islamic calligraphy*, London, 2010, pp. 75–78 and fig. 50–51.

تردَّدت في البداية في عدِّ القطعة القرآنية (Arabe 330 c) جزءًا من مصحف الفسطاط الأموي. وأسلوبُ الزخرفة في الجزء الباريسي من المصحف مختلفٌ عن نظيره في سانت بطرسبرغ، وكان هذا هو السبب الرئيس في موقفي. ومع ذلك، دفعتني الخصائص المادية والنص نفسُه إلى تغيير رأيي (إذ تنتهي الورقة الأخيرة بآخر كلمة من الآية التاسعة والخمسين في سورة الإسراء، في حين أن الورقة الأولى في مخطوط سانت بطرسبرغ تبدأ بالكلمة الأولى في الآية الستين من السورة نفسها بعد علامة الفاصلة). وعند الإشارة إلى ورقات هذا المصحف أستخدمُ أحدَ الحروف للدلالة على المكان الذي أودعت به المخطوطات، فأشير إلى الجزء الباريسي بحرف الباء، وأشير إلى الجزء المحفوظ في سانت بطرسبرغ بحرف الميم، وذلك قبل رقم الورقة مباشرة، ومثال ذلك: الورقة (م ٣٤ وجه).

(٩) يمكن الاطلاع على ملخصٍ لتاريخ هذه المجموعة في:
F. Déroche, op. cit. (2009), pp. 7–16.

(١٠) ذكر المؤلف في الأصل أن عرض الورقة يتجاوز ١٩,٥مم، والصواب ١٩,٥سم، كما يتضح من كلامه بعدها مباشرة بين القوسيْن. (المترجم)

١٩,٧سم). وللأسف، فإن كراساته غير مكتملة، ولكن يمكن إعادة تكوينها بشكل مبدئي على أساس المعطيات التي بين أيدينا؛ إذ يمكن القول بقدرٍ كبيرٍ من اليقين إن الكراسات اشتملت على عشر ورقاتٍ مزدوجة، وهو عدد نادر في الكراسات في التراث الإسلامي[١١]. وعلى الجانب الآخر، فإن مصحف الفسطاط متجانسٌ من حيثُ بنية الكراسات (خمس ورقات مزدوجة)[١٢]. ويمكن تقدير عدد الورقات بنحو (٢٥٠) ورقة؛ ولذا فقد دفعني هذا إلى تقدير أن حجم الرَّقّ الذي استُخدم في كتابة هذه النسخة يمكن أن يبلغ ثمانية وعشرين مترًا مربعًا، وهو أكبر من المصاحف الحجازية المبكِّرة التي تنتمي للمجموعة الأولى.

ويشتمل مصحف الفسطاط على خمسة وعشرين سطرًا في الصفحة (وتبلغ أبعاد سطح الكتابة ٢٧,٥×٥ ,٢٣سم). كما أن متوسط ارتفاع السطر (١١,٥مم)، وهو أقصر بقليل من المصحف الباريسي (الذي يبلغ قرابة ١٥مم)، لكنه قريبٌ من المصحف الدمشقي (الذي يتراوح بين ٥ ,١٠ إلى ٥ ,١١مم، وغالبًا ما يكون ١١مم). وقد جرى الإعداد بعناية لكتابة المصحف الدمشقي، كما يتضح من التسطير بسنّ جافّ، واشتمل على إطار غير مكتمل بخطَّيْن رأسيَّيْن وآخر أفقي. ومع ذلك، فإن عدد الأسطر يتراوح ما بين ١٨ إلى ٢١ سطرًا، وإن بقي ارتفاعها ثابتًا بصورة نسبية كما رأينا من قبل. ويتراوح سطح الكتابة -تبعًا لذلك- ما بين ١٩,٦ إلى ٢١سم × ١٦ إلى ١٦,٧سم.

ويشتمل المصحف الدمشقي على نصٍّ قرآنيٍّ من سورة الإسراء حتى القمر، مع

---

(١١) يمكن إعادة تكوين ثلاث كراسات على النحو التالي:
الكراسة الأولى: ورقتان مفقودتان / ٢٤ / ٢٥ / ٢٦ / ٢٧ / ٢٨ / ٢٩ / ٣٠ / ٣١ + ٣٢/ ٣٣ / ٣٤ / ٣٥ / ٣٦ / ٣٧ / ٣٨ / ٣٩ / ورقتان مفقودتان.
الكراسة الثانية: ٤٠ / ٤١ / ٤٢ / ٤٣ / ٤٤ / ٤٥ / ٤٦ / ٤٧ / ٤٨ / ٤٩ + ٥٠ / ٥١ / ٥٢ / ٥٣ / ٥٤ / ٥٥ / ٥٦ / ٥٧ / ورقتان مفقودتان.
الكراسة الثالثة: ورقتان مفقودتان / ٥٨ / ٥٩ / ٦٠ / ٦١ / ٦٢ / ٦٣ / ٦٤ / ٦٥ + ٦٦ / ٦٧ / ٦٨ / ٦٩ / ٧٠ / ٧١ / ٧٢ / ٧٣ / ورقتان مفقودتان.

(12) F. Déroche, op. cit. (2006), p. 237, Table I.

وجود مواضع سقطٍ كثيرة[١٣]. ومع ذلك، ونظرًا لأن موضعَيْن من هذا المصحف يقابل كلٌّ منهما جزءًا من القرآن بحسب التحزيب المعهود (هما الجزءان السادس عشر والثالث والعشرون)، ويأتي الأول منهما عند منتصف القرآن، وبما أن بدايةَ القسم السادس من التقسيم السباعي لهذا المخطوط (سورة سبأ: الآية ٢٠) موجودةٌ في واحدة من القطع التي وصلتنا؛ يمكن -بناءً على هذا- استبعاد أن يكون المصحف مؤلفًا من جزأين أو أربعة أو سبعة أو ثلاثين جزءًا من أجزاء القرآن. ومع ذلك، قد يكون هناك نوع آخر من التحزيب، لكنه احتمال بعيد. واستنادًا إلى هذا كلِّه، يمكن القول بأن المخطوط كان من جزء واحد. وهي النتيجة نفسُها التي يمكن الوصول إليها بسهولة أكبر عند النظر في مصحف الفسطاط، الذي يشتمل على ثلاثة أجزاء رئيسة من النص القرآني تبدأ بالآية الستين من سورة الإسراء إلى الآية الثانية عشرة من سورة المؤمنون، ثم الجزء التالي من الآية السادسة عشرة من سورة الفرقان إلى الآية التاسعة والثمانين من سورة النمل، ثم الجزء الأخير من الآية الثالثة من سورة الروم حتى الآية الثانية والثلاثين من سورة فصلت[١٤]. وفي ضوء هذا التقسيم لا يمكن أن يكون المصحف المخطوط مؤلفًا من جزأين أو ثلاثة أو أربعة أو ستة أو سبعة أجزاء، وكذلك لا يمكن أن يكون مؤلفًا من ثلاثين جزءًا من أجزاء القرآن.

وعلى النقيض تمامًا من المصاحف المكتوبة بالأسلوب الحجازي في الخط التي مرّت معنا، رُسِمت بعض علامات الإعراب بنقاط حمراء. وقد أُضيفت بعد الانتهاء من كتابة النص، لكن ليس لدينا أيُّ مؤشر على المدَّة الزمنيَّة الفاصلة بين الأمرين. فهل أضيفت هذه العلامات على الفور أو في وقت لاحق؟ أما عن نُقط الإعجام، فيظهر في المصحف الدمشقي نوعان منها: أحدهما مصاحب للخط نفسه، والنوع الآخر أُضيف في مرحلة لاحقة.

ويصل سُمك جرّة القلم المعتادة في المصحف الدمشقي نحو (٢مم)، وسنّ

---

(١٣) يُنظر الملحق (١).

(١٤) للوقوف على النص القرآني الذي اشتمل عليه هذا المخطوط، يمكن الرجوع إلى الملحق (١)، وإلى:

F. Déroche, op. cit. (2006), pp. 236–237.

القلم محدبة بعض الشيء في الجانب السفلي. ولا يجري التأكيد على النهايات بتوسيع جرة القلم. وبوجه عام، يبدو الخط سميكًا بعض الشيء عن الخط الحجازي الذي كتب به الناسخ (أ) في المصحف الباريسي(١٥)؛ بيد أن خطَّ الناسخ (د) في هذا المخطوط الباريسي(١٦) -أو خط المصاحف الحجازية الأخرى مثل مخطوط المكتبة البريطانية (Or. 216514)(١٧)- قريبٌ من المصحفَيْن [الدمشقي والفسطاطي] من حيثُ التناسب بين ارتفاع الأحرف الصاعدة وسُمْك الجرة وانتظامها. والحروف موزَّعة على الصفحة إما من خلال ترك مسافاتٍ منتظمة بين الحروف غير المتصلة، سواء كانت جزءًا من الكلمة أو لا، جريًا على طريقة الكتابة المتصلة التي اتُّبِعت في العصور القديمة المتأخرة(١٨)، أو من خلال اللجوء إلى أسلوب المشق حيث تُمدّ بعض الحروف بصورة أفقية أو يجري وصل بعضها ببعض(١٩). ومع ذلك، يبدو المشق غير منتظم بصورة كبيرة في المصحف الدمشقي عنه في مصحف الفسطاط. وقد تُمدّ أيضًا الأحرف المشتملة على أجزاء أفقية، مثل الباء المتطرفة والصاد والطاء

---

(15) Ibid., pp. 31–34 and pl. 1–2.

وبخصوص مسألة أدوات الكتابة المستخدمة، يمكن الاطلاع على الملاحظات التي أبداها ألان جورج:

A. George, op. cit., p. 50.

(16) Ibid., pp. 39–41 and pl. 7–8.

(١٧) يُنظر المصوَّرة المنشورة في:

F. Déroche and S. Noja Noseda, *Le manuscrit Or. 2165 (f. 1 à 61) de la British Library* [Sources de la transmission manuscrite du texte coranique, I: Les manuscrits de style higâzî], Lesa, 2001.

(١٨) يُنظر الفصل الأول.

(١٩) تُستخدم هذه اللفظة في معانٍ مختلفة، ويمكن الوقوف على عدد منها في تناولٍ حديثٍ للمسألة في:

A. Gacek, The copying and handling of Qur'āns: Some observations on the *Kitāb al-Maṣāḥif* by Ibn Abī Dā'ūd al-Sijistānī, *Mélange de l'Université Saint-Joseph* 59 (2006) [Actes de la conférence internationale sur les manuscrits du Coran (Bologne, 26–28 septembre 2002)], pp. 234–238.

أو الكاف وخاصةً المتطرفة، لكن الحروف الأخرى التي يمكن أن تمدّ أيضًا -كالدال- بقيت كما هي دون مدّها بصورة ملحوظة. وفي كلمة «الله» باعَدَ الناسخُ بين حرفَي اللام، وهو أمرٌ سارت عليه النماذج الأولى في الأسلوب الحجازي في الخط (كما في الأشكال ٧، ٩، ١٠، ١٥، ١٦)، لكن يُحتمل أن الناسخ تعمَّد ذلك التجويد في هذا الموضع ليعطي انطباعًا باستمرار الكتابة على السطر بخطٍّ موزون. وفي كلا وجهي الورقة الرابعة والسبعين من المصحف الدمشقي قرَّر الناسخ كتابة آخر سورة الأحقاف ورسْم الشريط الزخرفي للسورة التالية، ولا يتضح السبب الذي دفعه لهذا الاختيار؛ لكنه وجد نفسه مضطرًا لأن يُحسن استغلال الكلمات المحدودة المتبقية، وهناك مواضع يمكن أن يشتمل السطر فيها على ثمانية أحرف فقط (كما في وجه الورقة الرابعة والسبعين، في السطر الثالث عشر على سبيل المثال). ومع أن المصحفَيْن متقاربان بوجه عام، من الضروري ملاحظة أن خط مصحف الفسطاط هو الأكثر تجانسًا. وهناك احتمال قائم في أن تكون هذه الاختلافات الطفيفة في شكل الحروف وعدد الأسطر في الصفحة أو في المظهر العام لخط المصحف الدمشقي جاءت نتيجة اشتراك أكثر من ناسخ في كتابته[٢٠]. وبذلك يكون هذا المصحف -في النهاية- نموذجًا آخر لهذه الطريقة في تنظيم العمل[٢١]. ومع ذلك، هناك -في الحقيقة- اختلاف كبير عمَّا يمكن ملاحظته في بعض المصاحف المكتوبة بالأسلوب الحجازي، فثمة اتساق في شكل الخط من بداية النسخة حتى نهايتها، بل وبين المصحفَيْن أيضًا.

والجزء المنتصب من الألف في كلا المصحفين رأسيٌّ غالبًا، وإن وجدنا الألف في بعض المواضع بشكلها المعهود في الخط الحجازي. وكذلك الحال بالنسبة إلى الطاء والكاف المتطرفة. والاستدارة السفلية للحرف قصيرة، والطرف العلوي من الجزء المنتصب مائل، كما هو الحال مع نظيره في الحروف الأخرى. والقاف المفردة أو المتطرفة لها ذيل منسدل لأسفل يلامس أحيانًا السطر في أسفلها. ومن

---

(٢٠) ظهور الخط بصورة أكثر تجانسًا في مصحف الفسطاط لا يعني بالضرورة عدم اشتراك أكثر من ناسخٍ في كتابته.

(٢١) يُنظر الفصلان الأول والثاني.

الحروف المثيرة للانتباه الكاف المفردة أو المتطرفة بالطبع؛ فهي تمتاز بجرّة أفقية سفلية مُطوَّرة في هذا المخطوط، ويجري مطُّها أحيانًا إذا سنحت الفرصة. فيما تأتي الجرّة الأفقية العليا موازية تمامًا للسفلية، وفي طرفها الأيسر عند نقطة قبل منتصف الجرّة السفلية يبرز منها جزء رأسيٌّ منتصب. وهذا الحرف نموذج للتطور الذي حدث في باكورة الخط الحجازي؛ إذ أصبح شكله أكثر انتظامًا واتزانًا.

كذلك من أشكال الحروف النموذجية حرفُ الميم في آخر الكلمة. ويمكن أن نرى ذلك بوضوح في البسملة؛ إذ نجد شكلًا مستديرًا على السطر أشبه برمز المستديرة الموسيقي، بلا أثرٍ للذيل المعتاد جهة اليسار -كما قد يتوقَّع المرء- لكن استدارة الشكل مرسومة بعناية. و«عَين» الميم ظاهرة جليَّة، ولا يمكن الخلط بينها وبين التاء المربوطة التي تحتفظ بجرّة مستقيمة قصيرة للهاء جهة اليمين. وتجدر الإشارة إلى أن الناسخ (النسَّاخ) يرسم الميم بذَيل أفقي في بعض المواضع في المصحف الدمشقي، لكنه لا يُكثر من ذلك. وفي مرحلة لاحقة زاد بعض المستخدمين ذيلًا للميم المتطرفة في بعض المواضع، فقد أزعجهم رسمها بهذا الشكل.

أما النون المتطرفة فقد احتفظت ببعض خصائص النون في الخط الحجازي كما ظهرت في المصحف الباريسي أو في مخطوط المكتبة الوطنية الفرنسية (Arabe 6140a) مثلًا[٢٢]. بيد أن تغييرًا فنيًّا أتاح للناسخ الفرصة في إبراز التباين بين شقّي الهلال وموضع التقائهما، وتمثَّل هذا التغيير في استخدام قلم آخر أو طريقة أخرى في بَرْي القصبة أو في استخدام الأداة. والحرف المِنجلي الشكل ينفتح باتساع إلى حدٍّ ما؛ والجزء العلوي في بعض الحالات يكاد يكون شبه عمودي، لكنه أكثر ميلانًا في العموم.

ومثلما لاحظ أماري، يحتفظ هذا الخط (الذي أقترحُ تسميته [O I]) ببعض أصوله الحجازية[٢٣]. وكما اتضح من قبل، فإن خط الناسخ (د) في المصحف

---

(22) F. Déroche, op. cit. (1983), p. 61, no 6; id., op. cit. (2009), pl. 16.

(٢٣) من حيث المبدأ، فإن الحرف التالي في التصنيف هو حرف G. ومع ذلك، ونظرًا لأن هناك فئتين أخريين (الحجازي، والفئة الجديدة NS) لا تتقيَّدان بالتسلسل، رأيتُ -لأسباب تذكيرية وتنبيهية- اختيارَ الحرف O للخط الأموي الجديد، فهو الحرف الأول من الكلمة في الإنجليزية (Omeyyade).

...ريسي يمكن أن يُعَدَّ باكورة هذا الخط(٢٤). ولا يزال التردُّد واضحًا بعض الشيء على خط هذا الناسخ، وبعض أشكال الحروف -كالهاء مثلًا- مختلفة عن الخط الأموي الجديد. والأمر اللافت للنظر هي العلاقة بين خط المصحف وبعض النقوش الأموية، وبخاصة ما ارتبط منها بعبد الملك بن مروان: فأسلوب الخط فيها يضاهي -في مجمله- خط المصحف(٢٥). والقاف المفردة أو المتطرفة متطابقة تقريبًا مع تلك المنقوشة على الحجارة، وكذلك الحال في الكاف المتطرفة من اسم الخليفة عبد الملك في ثلاثة من المعالم المعمارية التي شيّدها(٢٦). ويمكن أن نضيف إلى نماذج المقارنة هذه شكلَ الكاف الموجودة على نقشَيْن في قبة الصخرة: أحدهما في الشريط الفسيفسائي، والآخر على اللوحة النحاسية في المدخل الشمالي الشرقي(٢٧). وقد لفت ألان جورج الأنظارَ إلى استخدام شبكة في جميع هذه النقوش لتحديد حجم الحروف المختلفة وعناصرها التي تتألف منها(٢٨).

وعلى الرغم من صعوبة إخضاع المصحفَيْن لدراسة وافية لطريقة الرسم والإملاء، فإن عيّنة منهما تكفي لتكوين فكرة عن هذا الجانب، بالطريقة نفسها التي اتبعناها من قبل. ولا تزال طريقة الإملاء الناقص -التي تتجلّى في إسقاط ألف المدّ- حاضرة في المصحفَيْن. ومع ذلك، ثمة تغييرات حدثت أتاحت لطريقة الإملاء الكامل الفرصةَ في الإعلان عن وجودها. فإذا نظرنا إلى المصحف الدمشقي وجدنا فعلَي «قل» و«قالوا» ما زالا يُرسمان بغير الألف، ومع ذلك قد يأتيان -في الصفحة ذاتها أحيانًا-

---

(24) F. Déroche, op. cit. (2009), pp. 39–41 and pl. 7–8.

(٢٥) يُنظر:

A. George, op. cit., p. 69.

وللمقارنة بين خط مصحف سانت بطرسبرغ في المكتبة الوطنية الروسية برقم مارسيل ١٣ وبين نقوش عبد الملك بن مروان، يُنظر:

F. Déroche, op. cit. (2006), pp. 231–234 and fig. 2.

(26) M. van Berchem, *Matériaux pour un* Corpus inscriptionum arabicarum, 2nd part, *Syrie du Sud, Jérusalem "ville"*, I, Cairo, 1922, pp. 17–29; F. Déroche, ibid.

(27) F. Déroche, op. cit. (2006), pp. 232–234.

(28) A. George, op. cit., pp. 56–74.

وقد ظهرت الألف فيهما. ففي وجه الورقة الحادية والأربعين -مثلًا- كتب الناسخ في السطر الخامس «قالوا» بالألف في الآية الثانية والعشرين من سورة سبأ، ثم «قال» بغير الألف في الآية نفسِها، وكذلك «قالوا» بدونها في السطر التالي[٢٩]. وفي ظهر الورقة، في السطر الخامس، نجد «قال» بالألف في الآية الثانية والثلاثين من السورة، ثم «قال» بدونها في السطر السابع في الآية التي تليها، ثم يعود من جديد إلى إثبات الألف في السطرين الرابع عشر والخامس عشر (في الآيتين الرابعة والثلاثين والخامسة والثلاثين من السورة نفسِها). ودراسة مسحيَّة لجزء من مصحف الفسطاط تكشف عن إثبات الألف في الفعل «قال» في أغلب المواضع (٨٨٪)، بينما كُتبت «قالوا» بغير الألف في ٨٠٪ من مواضع ورودها. وفي القسم الأول من القطعة القرآنية المحفوظة في سانت بطرسبرغ، نجد أسلوبًا مختلفًا من الناسخ (النسَّاخ) في كتابة صيغتَي فاعل وفِعال؛ فلم تُرسم الألف في ٢٥٪ من مواضع ورود صيغة فاعل، وكذلك فيما يزيد قليلًا على ١٠٪ من صيغة فِعال. ومع ذلك، تجدر الإشارة إلى أن مجيء الكلمة بصيغة النكرة المنصوبة تمثل ٢٠٪ من صيغة فاعل في حين تبلغ ٦٠٪ تقريبًا في صيغة فِعال.

وبالعودة إلى المواضع التي وردت فيها ألف المدّ، يتجلَّى من طريقة رسم كلمتَي «عذاب» و«عباد» منهجٌ متباينٌ في المصحف الدمشقي. فقد سار الناسخ على طريقة الإملاء الناقص في رسم كلمة «عباد»، فأسقط الألف منها[٣٠]، في حين رُسمت كلمة «عذاب» بشكل يبيِّن التحوُّل التام تقريبًا إلى أسلوب الإملاء الكامل؛ فكل المواضع التي وردت فيها جاءت بالألف، عدا كلمة «عذابًا» بالنصب، فلا وجود فيها للألف المتوسطة (في الآية ١٦ من سورة الفتح، الورقة ٧٧ ظهر). ويتفق مصحف الفسطاط مع الدمشقي في النقطة الأخيرة، فقد كُتبت «عذاب» بإثبات الألف. ومن جهة أخرى، بدَا الناسخ (النسَّاخ) مترددًا في كتابة كلمة «عباد»، فجاءت في نصف

(٢٩) ذكر المؤلف الآية الثانية والعشرين من سورة سبأ، لكن الصواب هو الآية الثالثة والعشرون. (المترجم)

(٣٠) من ذلك مثلًا: سورة سبأ، الآية ١٣؛ وسورة ص، الآية ٨٣؛ وسورة غافر، الآية ٨٥، ومواضع أخرى.

المواضع تقريبًا بغير الألف وفي نصفها الآخر بإثباتها. أما كلمة «آيات» فلها حالة محدَّدة تمامًا، تتعلّق برسم «ثلاث أسنان صغيرة» في لفظة «بآيات»، وقد وردت بهذا الشكل في كلا المصحفَيْن: في الدمشقي في الآية الحادية عشرة من سورة الجاثية[٣١]، وفي عدّة مواضع من مصحف الفسطاط[٣٢].

وتجسد كلمة «شيء» حالة وسطًا في المصحف الدمشقي؛ فالطريقة «القديمة» في الإملاء -بإثبات الألف المتوسطة بعد الشين- تتكرر بصورة كبيرة، كما في الآيتَيْن الثانية والخمسين والرابعة والخمسين من سورة الأحزاب (في ظهر الورقة التاسعة والثلاثين)، في حين ترد بطريقة الإملاء «الحديث» في ظهر الورقة الأربعين مثلًا (في الآيتَيْن السادسة عشرة والسابعة عشرة من سورة سبأ)[٣٣]. ويختلف الحال نوعًا ما في مصحف الفسطاط، فتُرسم الكلمة بالألف في أغلب المواضع (بنسبة ٩٤٪)، وإن مُحيت بحذر في وقت لاحق.

ومن حيثُ المبدأ، يظل إثبات ألف المدّ والهمزة قضيةً شائكةً في المصحف الدمشقي. فلا تثبت الألف على ما يبدو في جمع المؤنث المنتهي بالألف والتاء، من ذلك -مثلًا- كلمة «آيات»، في مقابل كلمة «بآيات» المذكورة من قبل، ما عدا في موضع واحد هو «جنات». وثمة كلمات قليلة -باستثناء المؤنث المنتهي بالتاء المربوطة- تتردَّد بين الإملاء الكامل بإثبات الألف في أغلب المواضع، وبين الإملاء الناقص بحذفها في حالة النكرة المنصوبة (المنتهية بتنوين الفتح). ونجد هذا في كلمة «عذاب» بالألف وفي «عذابًا» بإسقاطها أو في كلمة «قرآن» التي رُسمت بالألف في الآية الرابعة عشرة بعد المئة من سورة طه، وكلمة «قرآنًا» بإسقاط الألف في الآية التي قبلها وفي الآية الثالثة من سورة فصّلت. أما الكلمات الأخرى مثل «ذُكرانًا» المنصوبة، في الآية الخمسين من سورة الشورى، فلا ترد إلا في موضع واحد، وتُحذَف ألفها، وبذلك لا تشذّ عن القاعدة السابقة.

---

(٣١) الورقة ٧٣ ظهر، السطر السادس.

(٣٢) يُنظر على سبيل المثال: سورة الزمر، الآية ٦٣؛ وسورة غافر، الآيتان ٢٣، ٦٣.

(٣٣) لا ترِد كلمة «شيء» في الآية السابعة عشرة من سورة سبأ. (المترجم)

وعنـد تصريف الأفعال، فإن الخواص التي نجدها في المصحف الدمشقي تأتي مرتبطةً بطريقة الرسم والإملاء، وخاصةً في حالة الفعل المأخوذ من جذر معتل، مثل في الفعل «قال» (الذي مرّ معنا من قبل)، أو في أفعال مشتقّة مثل «ارتاب» في الآية الخمسين من سـورة النـور. وفضلًا عن ذلك، تجدر الإشـارة إلـى أن صيغة الغائب الجمـع فـي زمن الماضـي مـن الفعـل «رأى» (أي «رأوا») تُكتب بغير ألـف الوقاية. ومثال ذلك في الآية الخامسـة والثمانين من سـورة غافر والآية الرابعة والأربعين من سـورة الشـورى، ولعل هذا الأمر متعلّق أيضًا بالفعل الناقص معتل الآخر. وثمة أمر محيّر في هذا المصحف، وربما كان خطأً من الناسـخ، وذلك في رسـم كلمة «داود» كما في الآيتين العاشرة والثالثة عشرة من سورة سبأ، وهي موجودة أيضًا في مخطوط المصحف الباريسي في الآية الثالثة والستين بعد المئة من سورة النساء.

وقد تقيّد النسّاخ في كلا المصحفَيْن بتطويع طريقة الكتابة المتصلة لتناسب الخط العربي، على نحو ما وجدنا في المصاحف المبكّرة المكتوبة بالأسـلوب الحجازي. ومـع ذلـك، جـاء تخطيط الصفحـة وطريقـة إخراجها علـى النحو الذي مـرّ معنا في الفصل السـابق. فقد اشـتمل مصحف الفسـطاط على ثلاثة هوامـش خارجية كبيرة، وهي سـمة تفسّـر لنا سِـرَّ صِغر حجم الخط مقارنةً بالمصحف الباريسـي على الرغم من تطابق حجم الورقات تقريبًا. أما هوامش المصحف الدمشقي فليست كبيرةً بهذه الصـورة التـي عليهـا مصحـف الفسـطاط، لكنهـا تظل أكبـر من هوامـش المصحف الباريسـي والجيل الأول من المصاحف المكتوبة بالأسـلوب الحجازي(٣٤). وربما كان السبب في ذلك وجهة هذا المصحف أو منزلة المستكتب له وثروته. ومع ذلك، فهو نسخة عالية الجودة نسبيًا.

كذلك اسـتخدم الناسـخ (أو النسّاخ) الذي كتب هذين المصحفَيْن عناصرَ إكمال الأسـطر التـي رأيناهـا من قبل في الفئـة الثانية من المصاحـف الحجازية ذات الطابع الرأسـي(٣٥). وتبدو هذه العناصر على شـكل جرّة أفقية في نهاية السـطر، عادة لسدّ

(٣٤) يُنظر الفصل الأول.

(٣٥) يُنظر الفصل الثاني.

الفراغ الموجود في السطر حتى يصل إلى الخط الرأسي الافتراضي في الجهة اليسرى من مساحة الكتابة. ومن خلال هذه الجرّات الأفقية يُحافظ الناسخ على محاذاة الخط، فتظهر الكتابة في الجانب الأيسر رأسيةً وتعطي مظهرًا مستطيلًا مناسبًا. وقد استخدم الناسخ (النسّاخ) في المصحف الدمشقي هذه العناصر على النحو المعهود بين النسّاخ، في حين لم يقتصر الناسخ (النسّاخ) في مصحف الفسطاط على نهاية السطر، بل استخدمها في مواضع أخرى عندما ظهرت الحاجة إلى مجاراة عنصر هابط -مثل ذيل القاف أو العين المكتوبة في السطر السابق- يتداخل مع السطر أسفله. وإذا لم تكن هناك مساحة كافية لاستيعاب كلمة من الكلمات، قد يلجأ الناسخ (النسّاخ) إلى عنصر مماثل ليتفادى ترك فراغ كبير.

ولا ريب أن الزخرفة هي أكثر ما يميز بين المصحفَيْن وبين الفئة الأولى من المصاحف المكتوبة بالأسلوب الحجازي بقَطْع الرُّبع. فلا يحتوي المصحف الباريسي ولا مخطوط المكتبة البريطانية (Or. 2165) على شريط زخرفي يفصل بين السور[٣٦]. كما أن العناصر الزخرفية الموجودة في مخطوط المكتبة الوطنية الروسية في سانت بطرسبرغ مارسيل ١٩ هي على الأرجح زيادة لاحقة. أما في المصحف الدمشقي فتقتصر الزخرفة على بدايات السور العشرين التي وصلتنا، وسأتعرض لها مع زخارف مصحف الفسطاط. ولا يمكن عدُّ فواصل الآيات من قبيل الزخرفة، فإنما هي مجرد جرّات قصيرة بالمداد نفسِه الذي كُتب به النص، ومرتَّبة بطرق مختلفة لتدلّ على نهاية الآية. ويمكن أن تكون هذه الفواصل على هيئة عمود يشتمل غالبًا على خمس جرّات أو ست، أو على شكل هرمي مثلث يتألَّف من ست جرّات[٣٧]. كذلك مُيِّزت علامات التعشير بشكل دائري تقريبًا مرسوم بالحبر أيضًا،

---

(٣٦) تُنظر مصوَّرة المخطوطين في:

F. Déroche and S. Noja Noseda, *Le manuscrit Arabe 328 (a) de la Bibliothèque nationale de France* [Sources de la transmission manuscrite du texte coranique I, Les manuscrits de style hijâzî, 1], Lesa, 1998; id., op. cit. (2001).

(٣٧) يُنظر تصنيف فواصل الآيات في:

F. Déroche, op. cit. (1983), pp. 27–28.

لكن هذه العلامات البسيطة التي تفصل الأعشار أُضيفت في وقت لاحق. وفي ظل الحالة البحثية الراهنة حول هذا المصحف، لا يمكن تقديم صورة مكتملة عن طريقة توزيع الآيات وعَزوِها إلى طريقة من الطرق المعهودة التي اتبعتها المدارس المختلفة. ومع ذلك، يمكن ملاحظة وجود فواصل الآيات بشكل منتظم في الورقات المتاحة للدراسة، وأن البسملة قد عُدّت آية.

ومرة أخرى، مُيّزت نهايات الآيات بشكل متسق في مصحف الفسطاط بعلامات على شكل أعمدة من الشرطات القصيرة المتراكبة. واستُخدمت طريقتان غير متداخلتين في تمييز مجموعات الآيات؛ فوجدنا علامات التعشير على شكل دوائر متحدة المركز بمداد أحمر وأسود تتكرر في أغلب المواضع في هذا المخطوط بحالته الراهنة، لكن في مواضع أخرى استُخدمت الحروف الأبجدية باللون الذهبي لتمييز الأخماس والأعشار. فعند الآية «الخامسة والعشرين» -مثلًا- نجد الناسخ يكتب حرفَي الكاف والهاء. ومن الآية المئة فصاعدًا، نجد دومًا حرف القاف (الذي يساوي عدديًّا الرقم ١٠٠ بحساب الجُمَّل)، لكنه يظل مفردًا؛ لذا فإن الآية «الخامسة والعشرين بعد المئة» يُشار إليها برمز فاء وهاء متصلتين ثم قاف مفردة. وعند المقارنة بالمعطيات التي ذكرها أنطون شبيتالر(٣٨)، نجد مواضع شَبه بين المصحف والقراءة الشامية. أما في حالة سورة طه، وهي حالة شائكة، فنجد عددًا من الفواصل متفقةً أكثر مع القراءات الحجازية، وإن كان يبدو هناك اتجاه عام لتفضيل القراءة الدمشقية.

وتشترك جميع المصاحف المبكِّرة -وكذلك الدمشقي ومصحف الفسطاط- في بعض الخصائص، ومنها عدم إدراج اسم السورة على الأقل في الحالة الأصلية لتلك المصاحف(٣٩). وقد نجد فواصلَ سورٍ بسيطةً واسمَ السورة -أحيانًا- في المصاحف

---

(38) A. Spitaler, *Die Verszählung des Koran nach islamischer Überlieferung*, Munich, 1935 [Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Abteilung, Jahrgang 1935, Heft 11].

(٣٩) أُضيفت أسماء السور في المصحف الباريسي ومخطوط المكتبة البريطانية (Or. 2165) في وقت لاحق. ولا تشتمل رؤوس السور في المصحف الدمشقي على معلومات عن السورة (فلا وجود لاسم السورة ولا عدد الآيات مثلًا)، ما عدا سورة الأحزاب، حيث نجد بعض =

الصغيرة، علاوة على طرس صنعاء (الأشكال ١٠، ١١، ١٢). وفي جميع الحالات الموجودة في مصحف الفسطاط والمصحف الدمشقي، فإن الفراغ المتروك بين السورتَيْن يعادل سطرَيْن على الأقل. وفي هذه النقطة تحديدًا، يختلف المصحفان عن المصاحف المبكِّرة التي لا يترك فيها الناسخُ دومًا فراغًا بمقدار سطر كامل بين السورتَيْن حين يكون هناك جزء كبير من السطر الأخير في السورة السابقة غير مستخدم. وفي معظم الحالات، اتجه نسَّاخ المصحفَيْن لشغل جُلّ السطر الأخير بكتابة النص القرآني. ومع ذلك، حين تركوا بعض الفراغ في السطر الأخير، لم يحاول المزخرفون مطلقًا ملء الفراغ كله، بعكس ما نلاحظه في مراحل لاحقة.

ونجد في كلا المصحفَيْن أن جودة الزخارف -أو حتى وجودها أصلًا- غير منتظمة. فمصحف الفسطاط بصورته التي بين أيدينا اليوم يشتمل على إحدى وعشرين بداية للسور القرآنية[٤٠]، لا نجد عنصر الزخرفة إلا في اثنتي عشرة بداية فقط. وكذلك الحال -إلى حدٍّ ما- في مجموعات الآيات كما رأينا من قبل؛ فليس هناك نمط واحد في التوزيع يفسِّر وجود عنصر الزخرفة من عدمه. ومع ذلك، هناك علاقة -على ما يبدو- بين شكل الكرّاس في المصحف المخطوط وبين الشريط الزخرفي للسورة؛ كما لو أن المزخرف قد باشر عملَه على كراسات مفرَّقة غير مجموعة، وهذا يوضِّح السرَّ في وجود زخرفة تامَّة تقريبًا في ثلاث كرّاسات، مع عدم وجودها في اثنتَيْن على الإطلاق، فضلًا عن وجود زخرفة جزئية في كراسة واحدة. وعلاوة على ذلك، نجد اثنين من عناصر الزخرفة على شكل رسم بسيط بلا تلوين أو تذهيب. ويختلف الحال في المصحف الدمشقي، فجميع الفراغات بين

= المعلومات قد كُتبت في مرحلة لاحقة بمداد أحمر خارج الشريط الزخرفي. ويصدق الأمر ذاته على مصحف الفسطاط؛ إذ يتضح من هيكل الزخارف نفسها أنه لم يكن هناك نيَّة لإدراج أسماء السور. وفي مرحلة لاحقة أضاف أحدهم في الأسفل منه عبارةَ «فاتحة السورة»، متبوعةً باسم السورة وعدد الآيات. وابتغاء التيسير، سوف أشير فقط إلى السورة التي تبدأ بعد الزخرفة، حتى وإن كنا لا نعلم يقينًا هل كان القصد من هذا الشريط الزخرفي أن يكون في خاتمة السورة السابقة أم في مفتتح السورة الحالية.

(40) F. Déroche, op. cit. (2006), p. 241, Table III.

السور مزخرفة، بيد أن هناك تنوعًا كبيرًا في جودتها، فمنها ما هو غاية في البساطة، ومنها ما هو على جانب من التعقيد. وكما هو الحال في مصحف الفسطاط، يصعب الوقوف على تفسير مُقنِع لأسلوب توزيع الزخارف في المصحف الدمشقي؛ نظرًا لعدم ارتباطها بأيِّ خاصية مادية، مثل الكراسات، ولا بتوزيع محتمَل للعمل بين اثنين من المزخرِفين. وتشكيلة الألوان التي يستخدمها المزخرفون تعتمد على أربعة مكونات: الذهبي، والأحمر الداكن، والأزرق الفاتح، والأخضر؛ وتتنوع في المصحف الدمشقي ما بين درجة لونيَّة داكنة إلى أخرى فاتحة بصورة أكبر. واستُخدم رَقٌّ غيرُ مصبوغ بدلًا من الأبيض، ويبرُز بشكل ملحوظ بين الخطوط الملوَّنة.

ويمكن توزيع الأشكال الجمالية والزخرفية لسور المصحفَيْن -بوجه عام- إلى فئتَيْن استنادًا إلى معيارٍ شكليٍّ محض هو الإطار. وتتألَّف **الفئة الأولى** من أشرطة زخرفية شبه مستطيلة الشكل لها جوانب ممتدَّة طويلة، والإطار نفسه قد حُدِّد بخط ملوّن، لكن ليس بصورة دائمة. وتظهر الجوانب القصيرة بأشكال مختلفة، ونادرًا ما يمتد منها عنصرٌ ما جهة الهامش. أما **الفئة الثانية** فتشتمل على جميع العناصر التي لا تُنقَش بصورة مادية داخل الإطار، وتظهر بشكل حُرّ بين السورتَيْن. ومن حيث المبدأ، تتجلَّى الزخرفة كأنها موضوعة داخل مستطيل افتراضي، بحيث يكون أحدُ الضلعَيْن هو الحد الأفقي للسطر العلوي، والضلعُ الآخر هو الحد الأفقي للسطر المتروك فارغًا في رأس السورة التالية، في حين أن الضلعين القصيرين هما الحدود الرأسية للمساحة المخصَّصة لكتابة النص القرآني. وجدير بالذكر أنه لا يوجد أيُّ عنصر زخرفي يجُور بشكل كبير على الهوامش. وفي أقصى حالة، يمتدُّ طرف صغير جدًّا من الزخرفة إلى الهامش.

ويعتمد مخزون الزخارف على عدد من المصادر، منها أشكال هندسية وأخرى نباتية، وبعضها معمارية إلى جانب بعض الزخارف الأموية. وفي كثيرٍ من الحالات يتكرر العنصر نفسُه عدَّة مرات بامتداد السطر. ومن بين النماذج التي وصلتنا الأشرطة الزخرفية المؤطَّرة التي تكون في رأس السورة، وكثيرًا ما ترتبط بعناصر مأخوذة من أشكال هندسية مقارنة بغيرها من الأشكال الزخرفية. وتنتظم الدوائر متحدة المركز

في صفٍّ واحدٍ في مصحف الفسطاط -بين سورتَي الحجر والنحل(٤١)- مع أغصان خضراء موزّعة على شكل حرف (X) تفصل بين الدوائر، في حين نجد في المصحف الدمشقي(٤٢) شُـرّافات(٤٣) ثلاثيـة مواجِهة لبعضهـا بطول الضلعيـن الطويلين وبين الدوائـر. ومركـز الدوائـر مصبـوغ بلـون أخضـر أو أحمـر أو أزرق بالتنـاوب؛ وفـي مصحـف الفسـطاط نجـد الدائرة الخارجيـة مذهَّبة. وفي هذا المصحف شـريطٌ آخر يحتوي على أنصاف دوائر موزعة على الضلعَيْن الطويلَيْن. ولكلا الإطارين جوانبُ قصيرة مقعرة الشـكل. ويظهر مزيج من هذين العنصرين في شـكل زخرفي على هيئة وُرَيْـدات بـدلًا من الدوائر، وسـيأتي هـذا معنا بعد قليـل. ويبدو أن هنـاك علاقةً بين اسـتخدام الزخـارف الدائريـة علـى خلفيـة بيضاء في أشـرطة مؤطَّرة وبيـن ما وصفه دانييل شلومبرغيه (Daniel Schlumberger) في حديثه عن النوع الثالث من زخارف قصر الحَيْر الغربي(٤٤). وفي وجه الورقة الخمسين (سورة الصافات) من المصحف

---

(٤١) الورقة ١٢ ظهر «ب»، [وحرف الباء هنا إشارة إلى الجزء الباريسي من المخطوط، كما مرَّ معنا من قبل].

(٤٢) الورقة ٣٥ وجه، سورة الأحزاب.

(٤٣) الشُّرّافات أو الشُّرُفات (crenellations): هي ما يوضع على أعالي القصور والمساجد وغيرها، وغالبًا ما يُراد بها الوحدات الزخرفية التـي توضـع بجوار بعضها عند نهاية الشـيء أو حافَّته، وتكون من الحجر أو الطوب أعلى العمائر مثل السور، أو من الخشب أعلى باب المنبر، أو من المعدن المصفَّح للأبواب، وكذلك من تلبيسات ملوَّنة متداخلة في الرخام، ومن صُنُج معشَّقة في العقود المُزرَّرة، وقد تُوِّجت واجهات العمائر الإسلامية في بعض البلدان بشرفات حجرية أو آجُرّيّة ذات أشكال نباتية مُورَّقة، أو أشكال هندسية مُسنَّنة. وكانت الشرفات النباتية منها هي الأكثر شـيوعًا. يُنظر: عبير مسـلم الصاعدي، **دراسـة العناصر المعمارية للحرم المكي الشريف لتحقيـق مداخـل جديـدة فـي اللوحة الزخرفية باسـتخدام أسـلوب النظم** (رسـالة دكتـوراه غير منشـورة، جامعـة الملـك عبد العزيـز)، جـدة، ٢٠٠٨م، ص١٠؛ محمـود عجمـي الكلابـي، «التصميـم البنائي والزخرفي الجمالي للمشـربيات المصرية»، **مجلة فنـون البصرة**، المجلد ٩، العدد ١٠ (٣٠ يونيو ٢٠١٣م)، ص ٣٥-٦٠. (المترجم)

(44) D. Schlumberger, *Qasr el-Heir el Gharbi*, Contributions de M. Ecochard et N. Saliby, Mise au point par O. Ecochard et A. Schlumberger [Bibliothèque archéologique et historique, CXX], Paris, 1986, p. 14.

الدمشقي، يشتمل الإطار ذو الجوانب القصيرة المقعَّرة على أنصاف دوائر موزَّعة بشكل خماسي متراكب، بحيث يتلامس قُطر الدائرة مع الضلعين الطويلين.

وثمة نموذج بسيط أشبه بالجديلة المؤلفة من جزأين: أحدهما بلون أخضر والآخر غير مصبوغ، وتمتدُّ عبر شريط مستطيل أحمر اللون في المصحف الدمشقي (وجه الورقة الحادية والسبعين، سورة الدخان)؛ وتلتفُّ الجديلة حول نقاط مذهَّبة صغيرة. ولم يتبقَّ منها سوى جانب صغير فيه انحناءة خفيفة، والزوايا دائرية الشكل أيضًا. وينبثق من محور الشكل الزخرفي، من العقدة الأخيرة في الجديلة، شكلٌ أشبه بالرمح، يبرز إلى جهة الهامش.

وفي المصحف نفسِه (وجه الورقة السادسة والسبعين، سورة الفتح)، نجد نهايةَ إطار في كلا الطرفَيْن به شكلُ مثلثٍ مُتوج بما يشبه اللؤلؤة موضوع بين خُطَّافين، وهو من الأمثلة القليلة لشريط زخرفي للسورة يتعدى بشكل كبير على الهامش. أما الحيز الداخلي فيشغله صفٌّ من الشارات المتعرّجة الخضراء والحمراء والصفراء (الذهبية؟).

وإلى جانب زخارف السور المحاطة بإطار، هناك ثلاثة عناصر أودُّ تسليط الضوء عليها مما يمكن ملاحظته في مصحف الفسطاط. ولا تعتمد زخرفة هذه العناصر على الأشكال الهندسية على وجه التحديد. فكما هو معتاد، يُملأ هذا الإطار بتكرار لوحدات مجزِّئة بها عناصر متنوعة (ويكون هذا التكرار من سبع مراتٍ إلى اثنتي عشرة مرةً). ونلاحظ في العنصر الزخرفي بين سورتَي النحل والإسراء أن هذه الوحدة المجزئة تشتمل على مُعيَّن هندسي ذي اتجاه أفقي به شكلُ قلبٍ يشغل النصف الأيمن منها، أما النصف الآخر فبه ورقة نبات على هيئة رأس رمح صغير؛ أما في ورقة سانت بطرسبرغ (م ٩ وجه، سورة طه) فيظهر العنصر الموجود داخل الوحدة المجزئة على هيئة شكل سداسي مستطيل بعض الشيء في منتصفه زخرفة؛ وأما في ورقة سانت بطرسبرغ (م ٢٩ ظهر، سورة فاطر) فيكون ذلك العنصر على شكل لَوزي في منتصفه زخرفة ترتبط بالشكل السابق، وتتناوب مع عنصر متصالِب الشكل يتألَّف من قلبين يتلامس طرفاهما وورقتين على شكل رأس رمح يتلامسان

من القاعدة[٤٥]. وهناك شكل آخر من أشكال الزخرفة نجده في هذا المصحف، في ورقة سانت بطرسبرغ (م ٢٠ ظهر، سورة غافر)، يرتبط بهذه المجموعة، ولكن سأُرجئ الحديثَ عنه لما بعد.

ولننتقل الآن إلى الحديث عن الزخارف التي لا يحيط بها أيُّ إطار. ونجد هذا النوع في كلا المصحفَيْن، ولهما شكل متشابه تتعاقب فيه الأشكال الهندسية (دوائر ومربعات ومعيَّنات) موزعةً في صف، كما في ظهر الورقة الثالثة عشرة من المصحف الدمشقي من سورة طه وورقة سانت بطرسبرغ الرابعة والثلاثين (وجه، من سورة الصافات) في مصحف الفسطاط. وتظهر الزخرفة في مصحف الفسطاط على شكل رسم بسيط مجرَّد من الألوان، أما في المصحف الدمشقي فنجد ألوانًا في إطارات الأشكال الفردية وفي المِهاد أو خلفية الزخرفة الداخلية. وهذه البنية البسيطة نجدها حاضرةً بقوة في زمن الأمويين في إطار نقوش الفسيفساء في قبة الصخرة[٤٦]، وكذلك على الطبقة الجصّيّة في قصر الحَيْر الغربي[٤٧].

ونجد كذلك صفًّا من مربعات صغيرة -تتعاقب بلون أخضر أو أحمر أو أزرق أو ذهبي- في إحدى الزوايا على هيئة معيَّنات متصلة بحلقات صغيرة في ظهر الورقة الحادية والستين من المصحف الدمشقي، التي بها جزء من سورة الشورى. وعلى جانبَي كل حلقة هناك شكلًا قلب متناظران بين المربعات يلامس طرفاهما هذه الحلقة، وفي الجهة المقابلة تبرز حافة بين الفصّين. وتتغيّر الزخرفة قليلًا عند طرف محاذاة الأسطر في المساحة المخصَّصة للكتابة، فنجد شكلَ قلب أفقيًا بدلًا من

---

(٤٥) قارن هذا مع الزخرفة الجصيَّة في قصر الحَيْر الغربي. يُنظر:

D. Schlumberger, op. cit., pl. 65a.

(٤٦) يُنظر على سبيل المثال:

O. Grabar and S. Nuseibeh, *The Dome of the Rock*, New York, 1996, pp. 103–104.

(47) D. Schlumberger, op. cit., pl. 78c.

ويُنظر أيضًا:

R.W. Hamilton, Khirbat al Mafjar, An Arabian mansion in the Jordan valley, Oxford, 1959, fig. 225 f.

المربع يتحد مع شكلَي القلب الرأسيَّيْن. وكما في الشكل الزخرفي الذي سبق بيانه، تتعاقب المكونات الزخرفية المختلفة بلون أخضر أو أحمر أو أزرق أو ذهبي. وينتمي لمجموعة الأشرطة الزخرفية التي لا يحيط بها إطار نموذجان نجدهما في المصحف نفسه يعتمدان على شكل متعرِّج. ففي وجه الصفحة الثالثة والسبعين (وفيها سورة الجاثية) خطٌّ متعرج مذهَّب في كل زاويةٍ منه شكلُ قلب يصل بين الهامشَيْن. وهناك ثلاثة خطوط متعرجة أحدُها أحمر بين خطَّيْن بلون أخضر تفصل بين سورتي الروم ولقمان (في وجه الورقة الحادية والثلاثين).

وتُستخدم العناصر النباتية المنمّقة نوعًا ما بنسب متفاوتة في المصحفين، إما داخل إطار أو بدونه. وهي شائعة في مصحف الفسطاط، وإن كان لها دور بسيط. ففي موضعَيْن تغطّي الزخرفة عرضَ المساحة المخصَّصة للكتابة، وتعتمد في الأساس على هذه العناصر النباتية. فإذا نظرنا مثلًا إلى وجه ورقة سانت بطرسبرغ السادسة (سورة مريم) نجد سلسلةً من نباتات «قرن الخِصْب» (cornucopiae) لها جسم مجرَّد منبثق من مزهرية ذات جسم مزدوج ورقبة ومقبضين تشبه كأس الشراب الكبيرة التي عرفها اليونانيون. ويخرج من كل نبات من نباتات «قرن الخِصْب» غصنٌ صغيرٌ يحمل ثمرات العنب وورقات نباتية مختلفة الشكل. وتمتدُّ اللفافة النباتية الأخيرة جهة الهامش قليلًا. ولا تختلف الزخرفة الموجودة في ورقة سانت بطرسبرغ (م ٣٢ وجه، سورة يس) في شكلها العام، لكن يحل محل نبات «قرن الخِصْب» غصن مذهَّب تتوزع منه سبع عشرة عُقدةً في منتصفها زهرة. وتنبثق من الغصن ورقات وأعناب تتجه نحو الخارج بين هذه العُقَد(٤٨).

وتجدر الإشارة هنا إلى تركيب زخرفي أشبه بما وجدناه في وجه الورقة الخمسين من المصحف الدمشقي (وفيها جزء من سورة الصافّات)، مع ضرورة عدم إغفال الجانب الهندسي فيه. ففي ورقة سانت بطرسبرغ (م ١٣ وجه، سورة الأنبياء) من مصحف الفسطاط، نجد إطارًا مذهَّبًا يشتمل على ثلاثة صفوف من الوُرَيْدات مرتبة

---

(٤٨) قارن بما ورد في:

O. Grabar and S. Nuseibeh, op. cit., p. 86, 90–91, 92, 96.

في شكل خماسي، ولها بتَلات باللون الأحمر أو الأخضر تفصل بينها خطوط بيضاء. ووحدها الوريدات الموجودة في الصف الأوسط هي المكتملة، أما الموجودة في الصفَّيْن الآخرين فهي أنصاف وريدات تلامس الإطار الزخرفي. وربما يكون سوء التقدير هو السبب في تعدّي الجانب الأيمن من الشريط الزخرفي على الهامش حتى يستوعب الوريدة الكاملة في الصف الأوسط، بينما المساحة المتاحة في الجانب الأيسر لا تكفي إلا لربع الوريدة في كلا الركنَيْن. وهناك أشكال شبيهة بهذه الوريدات في إطار أحد الأشكال الزخرفية الموجودة في قصر الحَيْر الغربي(٤٩).

ويعتمد الشكل الزخرفي في سورتَين من سور المصحف الدمشقي على الوريدات أيضًا، لكنها غير محاطة بإطار. ففي وجه الورقة الثامنة والخمسين (سورة فصّلت)، يتألّف الشريط الزخرفي للسورة من ثماني وريدات مكوَّنة من أربع بتلات تشبه رأسَ الرمح في وضع متصالب، يجمعها قوس بلون أخضر أو أحمر أو أزرق، ويختلف اللون عن لون البتلات، ويفصل شريط من الرَّقّ غير المصبوغ هذا القوس عن المنطقة المذهَّبة بالقرب من المركز. وما تبقّى من الزخرفة في وجه الورقة الثامنة والسبعين (سورة القمر) يوحي بأن الشكل الزخرفي يتألّف من ثلاث وريدات، أو ربما أربع، تشبه بصورة كبيرة الشكل السابق. ويظهر الاختلاف في شكل القوس الذي يجمع بين البتلات؛ إذ يبدو مع طرفيه على شكل رقم «ثلاثة» مكسو باللون الأخضر(٥٠). وثمة جديلة تصل الزخارف على ما يبدو بالعناصر الزخرفية الأخرى.

وهناك أربع مراوح نخيلية على شكل رأس رمح تظهر من الشكل الزخرفي التالف في وجه الورقة الثالثة والأربعين (سورة فاطر) في المصحف نفسِه، لكن المظهر النباتي فيها أقل وضوحًا (الشكل ٢١). وهي مثبتة على طرف حامل مذهَّب

---

(٤٩) يُنظر:

D. Schlumberger, op. cit., pl. 65 a,

كما نراها أيضًا في دريئة من الدرايا (اللوحة 69 a)، وفي الزخارف الجصيَّة في أرضية الدَّرَج، في الحجرة التاسعة عشرة (اللوحة ٣٤). ويُنظر أيضًا:

O. Grabar and S. Nuseibeh, op. cit., p. 84 and 86 –87.

(50) Ibid., pl. 33 (يسار الوسط) and 34.

له شكل منفرج (قريب من موضع الطيّ أو التقاء الفاصلتين الزرقاوين) داخل إطار وتتجه ناحية الهامش الخارجي.

ولا تبرز العناصر النباتية بصورة كبيرة في كلا المصحفَيْن. ويجمع الشكل الزخرفي في كلٍّ منهما بين غصن صغير ودعامة أو عمود على شكل حامل. ونجد هذا النوع من الزخرفة في المصحف الدمشقي في وجه الورقة التاسعة (سورة مريم، الشكل ٢٠). فيخرج غصنان متناظران من سلَّة محمولة على العمود أو الدعامة، ويمتدان على هيئة لفائف لها شكل الفاصلة (الشولة)، تتناوب بألوان مختلفة ما بين الأحمر والأخضر والأزرق تخرج منها ورقات ذهبية، وتصل إلى حافة الرَّقّ بصورته الحالية، وهناك جزء صغير مفقود على ما يبدو. والغريب أن القسمَ الظاهر من الجزءِ الداخلي للسلة المطليِّ بلون أزرق مفصولٌ بالغصنَيْن، فيما تُركت الفجوة بينهما بغير طلاء. وشكل السلة محدَّد بخط أخضر بصورة بسيطة، وجسمها مقسومٌ إلى نصفَيْن على الشاكلة نفسِها. وشبكة السلة مرسومة بخطوط خضراء وحمراء في صورة غير متقَنة، وتُركت أجزاء الرَّقّ بينها بلا أي لونٍ لإبراز التباين اللوني والنقش البارز.

ويبدو الشكلُ الزخرفي الموجود في وجه ورقة سانت بطرسبرغ الأولى (سورة الإسراء) من مصحف الفسطاط صورةً طبقَ الأصل من الشكل السابق، لكن بيد فنانٍ مُتقِن (الشكل ٢٥). ومرة أخرى، نجد سلّةً محمولةً على عمود. وثمة عنصر مذهَّب على شكل حرف Y يخرج من السلة، ويحمل بين طرفيه غصنًا مثلما يبدو من لونه الأخضر. ويتجه الشكلُ ناحيةَ الهامش الخارجي بطريقة شبيهة بالزخرفة الموجودة في وجه ورقة سانت بطرسبرغ الثانية والثلاثين (سورة يس)؛ وفي وسط كل عُقدة توجد وُرَيْدة أو زهرة منمَّقة، وتخرج ورقاتٌ وما يشبه ثمرة العنب إلى الجزء الخارجي من الغصن بين العُقَد. ويبدو أن المزخرف أمهَرُ من نظيره الذي وزّع اللفائف الزخرفية على المساحة الموجودة بين السورتَيْن بشكل غريب.

ويُفصَل بين سورتي لقمان والسجدة في المصحف الدمشقي (ظهر الورقة ٣٣) بشريط زخرفي يتألَّف عنصره الأساسي من سلسلة من الأشكال المخروطية الطويلة

المستمدَّة من نبات «قرن الخِضب»[51]. وفتحةُ كل مخروط مذهَّبةٌ وينبثق منها -إلى جانب جسم المخروط التالي- ورقتَا نبات متناظرتان. ويخرج من المخروط الأخير قربَ الهامش الخارجي شكلٌ في الوسط على هيئة رأس رمح محاطٍ بما يشبه سعفتي نخيل أو جناحين كانا مذهَّبين في الأصل على ما يبدو، لكن لم يعُد يظهر إلا بعض القشور الذهبية القليلة. ومركزُ العنصر الذي يأخذ شكلَ رأس الرمح مذهَّبٌ هو الآخر ومشعَّرٌ بخطوط خضراء وحمراء. وأوراق الشجر التي تمثّل جزءًا من هذا الشكل الزخرفي تتكرَّر كذلك عند قاعدة العمود في المصحف الدمشقي (وجه الورقة التاسعة، سورة مريم) وفي مصحف الفسطاط بين جزأي الشريط الزخرفي الذي يسبق سورة طه (ورقة سانت بطرسبرغ ٩ وجه) وفي قاعدة المزهرية (قبل سورة الصافات، ورقة سانت بطرسبرغ ٣٧ وجه).

وتُعَدُّ العناصر المعمارية من بين المكونات المهمَّة الأخرى في المجموعات الزخرفية للسور القرآنية. ويحظى العمود بدورٍ مهمٍّ في كلا المصحفَيْن، مع أن المساحة المتاحة بين السورتَيْن تبدو غير مناسبة لهذا العنصر. وفي الواقع، اضطر الفنان لغضّ الطرْف عن محاكاة الحقيقة وصوَّر الأعمدة موضوعةً على جانبها، لا في هيئة السقوط، ولكن كأنها تجاوزت الجاذبية. وكان بالإمكان أن يؤدي هذا إلى طول الأعمدة بشكل غير متناسب في مصحف الفسطاط، ولكن مراعاة التناسب دفعت الفنان إلى تجنُّب رسم أعمدة تشغل حيزًا أكثر من نصف اتساع الصفحة. وإذا نظرنا إلى مصحف الفسطاط، نجد أول موضع ظهر فيه هذا العمود في وجه ورقة سانت بطرسبرغ الأولى بين سورتَي الإسراء والكهف كما مرَّ معنا من قبل، في موضع تالٍ لنظيره في المصحف الدمشقي (الشكلان ٢٠، ٢٥). وقد رُسِم بدنُ العمود وتاجُه بشكل دقيق. أما الجزء السفلي من البدن فمُخدَّد كما يظهر من الخطوط التي تتناوب باللون الأخضر والذهبي، في حين يبدو الجزء العلوي على شكل جديلة زخرفية. وتاج العمود بلا شكٍّ من الطراز الكورنثي (Corinthian). وفي المصحف الدمشقي، نجد الزخرفة المقابلة في وجه الورقة التاسعة (سورة

(51) F. Déroche, op. cit. (2002), fig. 11.

مريم، الشكل ٢٠)، وقد سبق أن تعرضنا لها. وبسبب حجم العمود، يجري التعامل مع العناصر بصورة تخطيطية أكبر مما في المصحف الآخر. فالقاعدة قريبة من الهامش الداخلي، لكنها لا تصل إلى طرف سطح الكتابة، ويخرج من الأسطوانة الحلقية في أعلى القاعدة غصنان. ويحتلُّ البدن المذهَّب أقلَّ من نصف السطر ويحمل تاجًا صغيرًا، وهناك شكل أخضر بثلاثة أطراف تشبه أوراق نبات الأكانتس يحدِّد جانبي التاج.

وفي المصحف ذاته نجد عمودًا في أعلاه مزهرية في أسفل ظهر الصفحة السابعة والخمسين بعد السطر الأخير من سورة ص (الشكل ٢٤). لكنَّ حجمَ العمود أكبر من سابقه، وتصويرَه أدقُّ بكثير. وقاعدة العمود تحاكي قاعدةً حقيقيةً، وبها أجزاء ذات ألوان متباينة، أما جسمه فمطليٌّ باللونَيْن الأخضر والأحمر، وحواف الجزء الأحمر تُركت بغير طلاء كأنها طبقات رخامية. أما الجزء العلوي من بدن العمود وصولًا إلى أسفل التاج فغير موجود في الورقة. والتاج نفسه عبارة عن مضاهاة لأصلٍ يحمل أوراق نبات الأكانتس، ومرة أخرى نجد الأجزاء المختلفة تحاكي الشكل الحقيقي بصورة واقعية. وكأسُ الزهرة المفتوحةُ في أعلى التاج مرسومةٌ بمهارة أكثر من السلة التي وجدناها في وجه الصفحة التاسعة (سورة مريم، الشكل ٢٠)، وتتصل القاعدة المخروطية الشكل بجسم الكأس من خلال ساق قصيرة. وعلى الجانبين، تتجه الحافة لأسفل بشكل متسع. والكأس نفسها مخدَّدة، كما يظهر من استخدام الألوان المتعدِّدة، ويخرج من الكأس عنصر متصالب الشكل له جسم أسطواني، استُخدم في العصور القديمة المتأخرة رمزًا للمياه أو لما ينبع منه الماء، كما نجده في ظهر الورقة الثامنة من المخطوط السرياني في المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس (Syriaque 33)، ويشتمل على زخرفة رائعة تشبه بعض التفاصيل الواردة في هذا الشكل[٥٢].

(52) J. Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient. Contribution à l'étude de l'iconographie des églises de langue syriaque,* Paris, 1964, pl. 1 [Bibliothèque archéologique et historique, vol. LXXVII].

وهناك نظير رائع في مصحف الفسطاط في وجه ورقة سانت بطرسبرغ السابعة والثلاثين (بين سورة الصافات وسورة ص). وقد رسم الفنان عمودين كاملين، بالقاعدتين والتاجين، يحملان بالقرب من الطي قوسًا صغيرًا يتدلى منه مصباح، والعمود الثاني موضوع «فوق» القوس. وتاج العمود العلوي يحمل كأسًا بها عنصر على شكل حرف T بجسم أسطواني؛ أو بعبارة أخرى يتدفق منها جدول صغير من الماء. وفي المصحف نفسِه نموذج آخر لعمودين موضوعين فوق بعضهما (وإن رُسما بشكل أفقي)؛ وذلك في الزخرفة الموجودة في ظهر ورقة سانت بطرسبرغ التاسعة عشرة (سورة المؤمنون)، وهناك دائرة باللون الأحمر والذهبي تؤدي نفس دور القوس في وصل العمودين ببعضهما. وقد رُسمت أجزاء العمودين بدقَّة بالغة، سواء القاعدة أو البدن أو التاج، إذ رُسمت بالدقَّة نفسِها التي رأيناها في وجه الورقة التاسعة من المصحف الدمشقي (سورة مريم). وفي مصحف الفسطاط، هناك في عمودي الشكل الزخرفي الذي يفصل بين سورتي الحج والمؤمنون (ظهر ورقة سانت بطرسبرغ التاسعة عشرة) مزهريةٌ قريبةٌ من موضع الطي، أو ربما كانت إبريق ماء. وفي الاتجاه المقابل أداةٌ رمحيةٌ الشكل مغطَّاة بما يشبه القشور محمولة على تاج العمود الثاني، وتطغى قليلًا على الهامش.

وهذه الزخارف المشتملة على عنصر معماري تنتمي إلى فئة الأشرطة الزخرفية التي لا يحيط بها إطار. وفي المقابل، هناك شكل زخرفي رابع في مصحف الفسطاط ذكرناه من قبل، يشتمل على أعمدة أيضًا، وكان بالإمكان تناوله في الحديث عن المجموعة الأخرى. ويتألَّف الإطار من خَطّين متقابلين مذهَّبين ينتهي كلٌّ منها بخُطّاف صغير يتجه للخارج. وبين الخطين يوجد وحدة مجزّئة مشتملة على شكل مستطيل مؤلَّف من عمودين صغيرين متصلين عند الطرفين عبر نصف دائرة، وتتكرر هذه الوحدة المجزِّئة (الحُجيرة) سبع مرات. وتنفصل كل وحدة عن التي تليها بعنصرين على شكل شُرّافة، يلتقيان عند الطرف.

وقد زودنا اكتشاف «مصحف صنعاء الأموي» -المحفوظ في دار المخطوطات برقم إيداع (1-33.1-20)- بنموذج مميز لطريقة استخدام العناصر الأموية من قِبَل

المزخرفين الأمويين في تزيين المصاحف. وفي مصحف الفسطاط والمصحف الدمشقي لا تصل العناصر المعمارية إلى هذا المستوى من التطور والتعقيد، لكنها ترتبط بوضوح بالتفاصيل المرسومة على صفحتين مكتملتين من مصحف صنعاء.

وتُعَدُّ اللفائف النباتية المنبثقة من إناء أو مزهرية إحدى السمات المعروفة في الفن الأموي، ونجدها على عدد من المعالم الأثرية المختلفة لهذه الحقبة الزمنية، ولعل أشهرها نقوش الفسيفساء في قبة الصخرة[٥٣] بزخارفها النباتية المختلفة. وقد تُوسِّع في استخدامها في الشرق الأدنى إبّان القرنين السادس والسابع الميلاديَّيْن، وتنوعت أشكالُها ما بين فسيفساء لنبات الغار (مؤرخة في الفترة ما بين عامي ٥٢٦-٥٤٠م)[٥٤]، وفسيفساء قبر حيرام[٥٥] المأخوذة من أرضية الصحن المركزي لكنيسة القديس كريستوفر (سنة ٥٧٥م) أو كنيس ماعون[٥٦].

---

(53) O. Grabar et S. Nuseibeh, op. cit., *passim*.

ويمكن الاطلاع على نماذج أخرى في:

R.E. Brünnow and A. von Domaszewski, *Die Provincia Arabia auf Grund zweier in den Jahren 1897 und 1898 unternommenen Reisen und der Berichte früherer Reisender*, t. II, Strasbourg, 1905, p. 151, fig. 735, pp. 154–158, fig. 738–742, p. 166, fig. 750 and p. 168, fig. 752 (على هيئة أكواب وأباريق), and p. 153, fig. 737, p. 163, fig. 747 et p. 165, fig. 749 (على شكل أواني لها رقبة).

وهناك نحت غائر بالبازلت من منطقة الأزرق محفوظ بمتحف إربد يمثل نموذجًا آخر لهذا الأسلوب الزخرفي، يُنظر:

Les Omeyyades, Naissance de l'art islamique, Madrid/Amman/Aix-en-Provence, 2001, p. 162; M. Almagro, L. Caballero, J. Zozaya et A. Almagro, *Qusayr 'Amra. Residencia y baños omeyas en el desierto de Jordania*, Madrid, 1975, pl. IX C et p. 54.

(54) F. Baratte, *Catalogue des mosaïques romaines et paléochrétiennes du Musée du Louvre*, Paris, 1978, pp. 121–123.

(٥٥) يُنظر:

(٥٦) مؤرخ بالقرن السادس الميلادي. يُنظر:

F. Baratte, op. cit., pp. 132–144 (مع ثبت المراجع).

=

وإذا انتقلنا إلى التفاصيل، يمكن ملاحظة أن قاعدة العمود في مصحف الفسطاط -في وجه ورقة سانت بطرسبرغ الأولى، وظهر الورقة التاسعة عشرة- هي من النوع نفسِه الموجود في المصحف الدمشقي في وجه الورقة التاسعة (سورة مريم، الشكل ٢٠). وتاج العمود مستوحًى عادةً من الطراز الكورنثي، وهي سمة ظهرت في وقت مبكّر في المخطوطات السريانية(٥٧). ويظهر من النقوش الزخرفية في قصر الحَيْر الغربي شكلٌ قريبٌ جدًّا مما وجدناه في زخرفة سورة الزمر (ظهر الورقة السابعة والخمسين، الشكل ٢٤)(٥٨)؛ ففي كلتا الحالتين عنصرٌ في المنتصف على شكل دائرة أو شبه دائرة على ناصية التاج، يقسمها خط أفقي إلى نصفين، وفي الجانب الآخر جسمٌ على هيئة حرف (V) مفتوح ينتهي بخُطّاف صغير على كل جانب من الجزء العلوي للتاج. ويظهر العمود الأول -وهو الأصغر حجمًا- بصورة بسيطة أوّليّة (وجه الورقة التاسعة)، لكن تاجه قريب مما نُقِش على الفسيفساء، وبه رسمة منمَّقة لنبات الأكانتس. وهناك تنوع في بدن الأعمدة في مصحف الفسطاط، فإذا نظرنا إلى ظهر ورقة سانت بطرسبرغ التاسعة عشرة وجدنا البدن مذهَّبًا بالكامل، تمامًا كما في وجه الورقة الأولى من المصحف الدمشقي، بينما لا نجد ما يشبه تمامًا العمود المرسوم في وجه الورقة السابعة والخمسين [من المصحف الدمشقي]، لكن يمكننا أن نلحظ بوضوح محاولةً لإبراز الطبقات الرخامية في زخرفة سورة ص في مصحف الفسطاط (وجه ورقة سانت بطرسبرغ السابعة والثلاثين). والنمط المستخدم هنا مقنع -إلى حدٍّ ما- عن المستخدم في بعض الأعمدة الموجودة في القطعة اليمنية المشار إليها من

= M. Avi-Yonah, Une école de mosaïque à Gaza au sixième siècle, *La mosaïque gréco-romaine II, Vienne, 30 août–4 septembre 1971*, Paris, 1975, pl. CLXXX, 1.

ويوضح المؤلف طريقة استخدام هذه التصاوير في الكنائس والمعابد.

(٥٧) يُنظر:

J. Leroy, op. cit., pl. 1.

(58) D. Schlumberger, op. cit., pl. 71.

قبل، وتحديدًا في الصحن الرئيس في النقش الموجود بالصفحة اليمنى، والمحراب في النقش المقابل(٥٩).

ويشيع استخدام المزهريات في الأعمال الفنية الأموية. وفي أغلب الحالات تبرز لفائف نباتية من مزهرية أو سلَّة في الأسفل؛ وفي واحدة من نقوش الفسيفساء في الجامع الأموي في دمشق، نجد مزهريةً في أعلى عمود على غرار الزخرفة الموجودة في وجه الورقة التاسعة (سورة مريم) من المصحف الدمشقي (الشكل ٢٠). ومع ذلك، فإن الشكل الموجود في المصحف الدمشقي ليس مزهرية، وإنما سلَّة شبيهة بالزخرفة التي تفصل بين سورتَي الإسراء والكهف في مصحف الفسطاط (وجه ورقة سانت بطرسبرغ الأولى)، وكذلك في زخارف خِربة المَفجَر(٦٠)، بل هي أقرب إلى الأشكال الموجودة في الفسيفساء الكنَسية في شرق الأردن التي تعود لمنتصف القرن السادس أو النصف الثاني منه(٦١). واستخدام عنصر شريطي لتحديد حواف الإناء وتقسيمه إلى جزأين أمرٌ يجعله شبيهًا بالإبريق في صورة المسجد المرسوم على القطعة القرآنية المحفوظة بدار المخطوطات برقم (20–33.1)(٦٢). وقد رُسم شكل السلّة في كلا المصحفَيْن بطريقة أوَّليَّة تخطيطية، في حين بدت المزهريات متقَنة وبرَع المزخرف في رسمها، ومن ذلك مثلًا الكأس المفتوحة في ظهر الصفحة السابعة والخمسين (سورة الزمر) من المصحف الدمشقي؛ وقد صُوِّرت قاعدة الكأس المخروطية وجسمها المُخدَّد بعناية في نقوش الفسيفساء

---

(59) H.C. von Bothmer, Architekturbilder im Koran. Eine Prachthandschrift der Umayyadenzeit aus dem Yemen, *Pantheon* 45 (1987); يُنظر اللوحتان الأولى والثانية.

(60) R.W. Hamilton, op. cit., fig. 215a and 229e ويتجلّى التشابه المدهش مع الشكل ٢١٥e في طريقة تقسيم السطح.

(61) M. Picirillo, *L'Arabie chrétienne*, Paris, 2002, p. 153, 177 (dated 565 ad), 216, 240 (dated 587).

(62) H.C. von Bothmer, op. cit., p. 7, pl. II.

الأموية على الحجارة أو المنحوتات الجصّيّة البارزة، بل على الأعمال المعدنية أيضًا (الشكل ٢٤)(٦٣).

وثمة عنصر زخرفي آخر يمكن عَزوُه إلى المجموعة الأموية المعتمِدة على أشكال نباتية، يتمثَّل في نبات «قرن الخِضْب» المأخوذ -في الأغلب- من أوراق الأكانتس المستخدمة في العصور القديمة. والشكل الزخرفي الذي يسبق سورة مريم في مصحف الفسطاط (وجه ورقة سانت بطرسبرغ السادسة) هو نموذجٌ واضحٌ لهذا النمط في الزخرفة. ويمكن أن نجد له نظيرًا في المصحف الآخر، وإن اختلفت الصورة بعض الشيء. وهنا في ظهر الورقة الثالثة والثلاثين (سورة السجدة)، تذكّرنا الأشكال التي تتخذ هيئة البوق الممدود بنبات «قرن الخِضْب» في نقوش الفسيفساء بقبة الصخرة(٦٤)، وكذلك في الجامع الأموي في دمشق(٦٥). أما في المصحف الدمشقي فقد اتخذت شكلًا مستقيمًا، ربما يدلُّ أيضًا على صورة شمعدان. وطريقة اتصال كل طرف بالذي يليه عبر الفتحات الموجودة تذكّرنا بأشكال معاصرة لها تستخدم العناصر الزخرفية نفسها. إذ تَظهر هذه الفوهات بشكل يشبه نبات «قرن الخِضْب» أو الكؤوس الزهرية الموجودة في النقوش الفسيفسائية؛ مما يجعلنا نرجح أن هذه الزخرفة هي سلسلة من قرون الخِضْب ينبثق من فوهتها جسمٌ نباتيّ، كما في مصحف الفسطاط، وكذلك في زخارف القدس ودمشق. وهذا التنوع الكبير في أشكال الأوراق التي تظهر في نقوش الفسيفساء يمكن أن يكون نظيرًا لما نجده في الشكلَيْن الزخرفيَّيْن محل الدراسة(٦٦).

---

(٦٣) يُنظر ما مرَّ معنا من قبل.

(64) O. Grabar et S. Nuseibeh, op. cit., pp. 88–92.

(65) Marg. van Berchem, in K.A.C. Creswell, *Early Muslim architecture*, I, Oxford, 1969, pl. 58 c–e (especially c and d) and pl. 60 b–d,
حيث نجد الشكل النهائي الكلي قريبًا من الشريط الزخرفي في سورة السجدة. ووَفق مارغريت فان بِرشم، فإن نقوش الفسيفساء المذكورة آخِرًا هي أعمال ترميم تعود للعصر السلجوقي (ص٣٦٠).

(66) O. Grabar et S. Nuseibeh, op. cit., pp. 86–87 and 126–127.

الثالثة والخمسين، الشكل ٢٣) في وجه الورقة الرابعة والخمسين، الشكل ٢٣) في
ولعل أبرز ميزة في الشكلين الزخرفيين قبل سورة السجدة (ظهر الورقة الثالثة والثلاثين) وسورة ص (في وجه الورقة الرابعة والخمسين، الشكل ٢٣) في المصحف الدمشقي هي الزينة التي في آخر الشكل؛ إذ تُذكّرنا بشكل الجناحين أو لفافتي الأوراق النباتية الموجودة في قبة الصخرة[٦٧]، وهناك شكل على صورة مجموعتين من أوراق النخيل تشبه في كل تفاصيلها الزخرفةَ الأولى، من كأس زهري وشكل الأوراق النباتية والعنصر الزخرفي البصلي. ومع أن بإمكاننا أن نجد على جدران قبة الصخرة العناصرَ الزخرفية ذات الشكل البصلي التي تستدعي نوعًا آخر من الزينة محل الدراسة[٦٨]، فإن أبرز نظير لها هو الزخرفة الموجودة في ظهر ورقة سانت بطرسبرغ التاسعة عشرة (سورة المؤمنون) في مصحف الفسطاط؛ ومن جهة أخرى، يمكن أن نرى في نقوش الفسيفساء بعضَ القشور المرتبطة بعناصر نباتية، بل نراها أيضًا على النقوش الجصّيّة والحجرية في الأزمنة الأموية[٦٩]. وثمة شكل أبسط يتصل بحديثنا هنا نجده في المصحف الدمشقي (في وجه الورقة الثالثة والأربعين، سورة فاطر).

ونجد في المصحف الدمشقي أيضًا زخارفَ تسبق سورة الكهف (في ظهر الورقة الأولى، الشكل ١٩)، وسورة الروم (وجه الورقة الثامنة والعشرين)، وسورة يس (وجه الورقة السابعة والأربعين، الشكل ٢٢)، ولها طبيعة مثيرة للاهتمام بصورة أكبر. ولا نظير مباشرًا لها في المصاحف التي ثبت حتى الآن أنها مصدر متّسق يشتمل على مادة مماثلة. وربما تكون هذه الزخارف مستوحاة من أحد العناصر الموجودة في فسيفساء قبة الصخرة، وتحديدًا الأكاليل والتيجان والقلائد التي تشترك بوضوح في عدد من الخصائص مع زخرفة المصحف. وصفّ المعيّنات

(٦٧) يُنظر على سبيل المثال:

Ibid., p. 92 inf. or 119–121.

(68) Ibid., p. 85 (upper ill.), 86 (lower ill.), etc.

(69) D. Schlumberger, op. cit., pl. 76e; ويُنظر أيضًا:

R.W. Hamilton, op. cit., fig. 89 a–b, 216c and pl. XXXII.

المذهّبة في الشريط الزخرفي الموجود في ظهر الورقة الأولى (سورة الكهف، الشكل ١٩) يمكن أن يشبه في النهاية شكلًا موجودًا على المزهريات في فسيفساء قبة الصخرة[٧٠]. ومجموعة الحُليّ والمجوهرات تبدو أيضًا مصدرًا لبعض التفاصيل الواردة في هذه الزخرفة، فالزينات البيضاوية والمستطيلات الصغيرة، بل والدوائر الدقيقة التي نراها أسفل كل عنصر، هي قريبةٌ من أشكال الحُليّ المنقوشة على الفسيفساء[٧١]. وكذلك الحال بالنسبة إلى الشكل الزخرفي في وجه الورقة الثامنة والعشرين (سورة الروم، الشكل ٢٢)؛ إذ يذكّرنا تمامًا ببعض الأكاليل المؤلَّفة من شريط مشتمل على عدد من المربعات أو الدوائر (للجواهر) متوّج بأشكال مثلَّثة[٧٢]؛ وثمة شكل قريب يظهر على إحدى المزهريات[٧٣]. وكذلك يمكن أن تشبه بعضُ الأجزاء الصغيرة من المجوهرات التفاصيلَ الواردة في هذا الشكل الزخرفي، ومن ذلك مثلًا سلسلة المثلثات الصغيرة التي تتدلّى منها اللآلئ[٧٤]. وثمة مخطوط غير منشور مما عُثر عليه في المجموعة الدمشقية يحوي شكلًا أوضح للحُليّ والمجوهرات يمكن أن يعزز هذا الوصف الذي اقترحته هنا.

وكلا المصحفَيْن على جانب خاص من الأهمية؛ إذ يمكن تحديد تاريخهما بشيء من الدقَّة. وثمة أمور تربط بين هذا الخط وبين الأسلوب الحجازي، وإن كانت لا تشبه كثيرًا ما جاء في أجزاء المصحف الباريسي التي تولّى كتابتها الناسخ (أ) أو الناسخ (ب) كما في الشكلين (١-٢)، ولكنها أقرب إلى الأجزاء التي كتبها الناسخ (د) كما في الشكل (٤) أو نُسّاخ مخطوط المكتبة البريطانية (Or. 2165) كما في (الشكل ٨). فمصحف المكتبة البريطانية، من جهة، وكذلك مصحفا دمشق والفسطاط، من جهة أخرى، تشتمل على سِمة جديدة في التاريخ الوليد للخط العربي، تتمثّل في التكرار المتعمد لأسلوب الكتابة. فقد اشترك ناسخان في كتابة

(70) O. Grabar et S. Nuseibeh, op. cit., pp. 120–121, 124–125, etc.

(71) Ibid., p. 119, 124–127, 131.

(72) Ibid., pp. 124–127.

(73) Ibid., p. 118.

(74) Ibid., p. 119 and 129.

مخطوط المكتبة البريطانية، وكذلك اشترك اثنان (أو أكثر) في نَسْخ المصحفين الآخرين، ومع ذلك نجد النص مكتوبًا بطريقة يصعب معها التمييز الفوري بين أسلوب كل ناسخ. وبعبارة أخرى، انتمى هؤلاء النسَّاخ إلى فئةٍ اتبعت منهجًا احترافيًا في مهنتها، وتعلمت أسلوبًا معينًا في الكتابة والتزمت به. بل يمكن القول بأننا أمام بدايات مفهوم جديد، هو مفهوم الخط القرآني أو خط المصحف. وقد لا يكون هذا التخصيص جديدًا بالكلية في تلك المنطقة، لكنه جديد قطعًا في تقاليد المخطوط العربي: أن يصبح أسلوب ما مقصورًا على استخدامٍ بعينِه. وثمة عناصر أخرى تعضد هذا الكلام. ففي أواخر القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي في عهد عبد الملك ابن مروان حدَث تغيير مصيري في الدواوين(٧٥). وأصبحت العربية -ومعها الخط العربي- اللغةَ الرسمية في إدارة شؤون الحكم. ونعلم من بعض المصادر أن الخلفاء اتخذوا أنواعًا من الخطوط تُكتب به كُتبهم ورسائلهم(٧٦). والعلاقة بين الخط الذي اعتُمد في هذه الأحداث البارزة أيام عبد الملك وبين المصاحف المعاصرة من تلك الحقبة تشي بأن هذا التحول طال المصاحفَ أيضًا، وواكَب الإصلاحات التي تضمَّنت النص القرآني. ولا شكَّ أن استخدام الخط نفسه في كتابة عدد كبير من النُّسَخ يؤكد حقيقةً جليةً هي أن النص الموجود في تلك المخطوطات كان متطابقًا.

ومن الصعب تحديد الفترة التي شهدت تعديلًا في شكل الصفحة الأصلي تمثَّل في استخدام الهوامش في المخطوطات القرآنية، فضلًا عن علامات سد الفراغ في نهاية الأسطر. ونظرًا لأن مخطوط المكتبة البريطانية لا يشتمل على هذه الخصائص، أرى أنها ظهرت في وقت متأخر بعض الشيء، وكان لها أثرها في عادات النسَّاخ ممن كانوا ما زالوا يكتبون المصاحف بنوعٍ من الخط الحجازي. ولعل هذا يفسّر

---

(٧٥) الجهشياري، كتاب الوزراء والكتّاب، تحقيق: مصطفى السقا وإبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي، القاهرة، ١٩٨٣م، ص٣٧؛ ويُنظر أيضًا ترجمته:

J. Latz, *Das Buch der Wezire und Staatssekretäre von Ibn ʿAbdūs Al-Ǧahšiyārī. Anfänge und Umaiyadenzeit* [Beiträge zur Sprach- und Kulturgeschichte des Orients, 11], Walldorf-Hessen, 1958, pp. 85–86.

(٧٦) المرجع نفسه، ص٤٧، والترجمة ص٩٤.

حالة المصاحف التي تناولناها بالتحليل من قبل، وهي قريبة من المعايير الجديدة في طريقة إخراج الصفحة، لكنها مكتوبة بخطٍّ أقدم. وربما تكون معاصرة لمصاحف مثل المصحف الدمشقي ومصحف الفسطاط أو لمصاحف ظهرت بعدها بفترة وجيزة. وفي هذه الحالة تصطدم دراسة المادة المخطوطة مرة أخرى بعقبة غياب أيّ معلومات عن مكان كتابة هذه المصاحف.

وتُنبئنا الزخارف بقصة مماثلة. إذ إن المجموعات الزخرفية المستخدمة في هذين المصحفين تعود للحقبة الأموية، وموجودة في كثير من الأعمال الفنية المعاصرة لتلك الفترة. وهي تزودنا بشاهد زمني مهم، كما تدلُّ على وجود تغيير كبير على الأقل في بعض الأوساط. فثَمة تغيُّر في النظرة إلى القرآن بوصفه كتابًا. فبعد أن كانت البساطة علامةً بارزةً في طريقة عرض النص القرآني فيما وصل إلينا من المصاحف الأولى المكتوبة بالأسلوب الحجازي، وكانت على الأرجح صورة صادقة لمصاحف متقدِّمة، اختلف الحالُ فلم تعُد ترُوق لبعض المُستكتِبين، ولم يعُد لها معنى عندهم، بعد أن شعروا بضرورة وجود كِتاب أجمل مظهرًا يَفيد من المخزون الجمالي المرئي بما يتناسب مع ذوق النُّخَب في الشرق الأدنى في ذلك الزمان. وكما استخدم الرعيل الأول من المسلمين ما توفّر لهم من أدواتٍ في جمع القرآن وتدوينه -ومن ذلك اعتمادهم طريقة الكتابة المتصلة أو شكل «المصحف»- مما ساد في تقاليد المخطوط في ذلك الزمان في الربع الأخير من القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي، فلا عجَب أن يحذو المزخرفون ومُستكتِبوهم حذوَهم ويسلكوا دربهم في الإفادة مما بين أيديهم من مخزون زخرفي نابع من التقاليد المتبعة في العصور القديمة المتأخرة، وذلك بُغيةَ إضفاء لمسة جمالية على المصحف. وبالنظر إلى هذه الزخارف، يمكن القول بأن الفنانين الذين كانوا على دراية بهذا التقليد قد أُوكِلت إليهم مهمة زخرفة المصاحف، وهو ما يقتضي بالضرورة ألا نُغفِل احتمال الاستعانة بالمزخرفين المحترفين من اليهود أو المسيحيين في إنجاز هذه المهمَّة. وقد نقلت لنا المصادر العربية أخبارًا عن ورّاقين مسيحيين نسخوا المصحف لمَن استكتبَهم من المسلمين(٧٧). ولعل هذا قد حدث أيضًا في أمر الزخرفة.

(77) A. George, op. cit., pp. 52–53.

ويُنظر ما مرَّ معنا في الفصل الثاني في الحاشية التي ذكرَت مُصنَّفَي عبد الرزاق وابن أبي شيبة.

وأورد السمهودي خبرًا عن مالك بن أنس أن الحجّاج بن يوسف أرسل إلى أمهات القرى بمصاحف، فأرسل إلى المدينة بمصحف منها كبير[٧٨]، وهو أول مَن أرسل بالمصاحف إلى القرى، وكان هذا المصحف يُفتح في يوم الجمعة والخميس، ويُقرَأ فيه إذا صُلّيت صلاة الصبح[٧٩]. كما أرسل الحجاج بمصحف إلى جامع عمرو في الفسطاط. وقد أغضب هذا الأمرُ عبد العزيز بن مروان [والي مصر]، فأمر أن يُكتب له المصحف[٨٠]. ومن الممكن أن يكون مصحف الفسطاط أحدَ هذين المصحفين[٨١]، رغم أن حالة الزخارف غير المكتملة يمكن أن تكون دليلًا يمنع ذلك. ولكن إذا كان هذا هو الحال، فسيكون هذا المصحف نموذجًا بارزًا للمصاحف التي كُتبت على أعلى المستويات في الإمبراطورية الأموية.

---

(٧٨) السمهودي، **وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، ١٩٨٤م، ج٢، ص٦٦٨.

(٧٩) المرجع نفسه.

(٨٠) يُنظر: ابن دُقماق، **الانتصار لواسطة عقد الأمصار (وصف مصر)**، تحقيق: كارل فُلّرس (K. Vollers)، ج١، القاهرة، ١٨٩٣م، ص٧٢-٧٤. ويُنظر أيضًا: المقريزي، **المواعظ والاعتبار بذكر الخُطط والآثار**، تحقيق: أيمن فؤاد سيد، ج٤، لندن، ٢٠٠١م، ص٣٠-٣١. ويرى ماتيو تيليه أن المصحف الباريسي ربما هو «مصحف أسماء». يُنظر:

M. Tillier, Review of François Déroche's *La transmission écrite du Coran dans les débuts de l'islam. Le codex Parisino-petropolitanus*, Brill, 2009, *Journal of Qur'anic Studies* 13-2 [2011], pp. 112–113.

وقد ذكرتُ في الحقيقة أن من غير المحتمَل أن يكون المصحف مكتوبًا «في سياق رسمي» (مما يستبعد الاحتمالَ الذي أورده تيليه)، وأن المصحف قد كُتب -على أي حال- قبل مشروع المصاحف في ولاية الحجّاج. يُنظر:

F. Déroche, op. cit. (2009), p. 153.

(٨١) نظرًا لأن كلمة «نعجة» مكتوبةٌ بشكل صحيح في مصحف الفسطاط، فنستبعد أن يكون هذا المصحف هو «مصحف عبد العزيز بن مروان». يُنظر: ابن دقماق، المرجع نفسه؛ المقريزي، المرجع نفسه.

ولا شكَّ أن ولاة الأمر في الدولة الأموية أولوا عناية لكتابة المصحف. فكما بيَّن عمر حمدان، انطلق مشروعٌ برعاية الحجاج بين عامَي ٨٤-٨٥هـ(٨٢) بهدف تقديم نسخة محسَّنة من المصحف إلى المجتمع المسلم، فأصلحوا الرسم كما تذكر المصادر، وزادوا فيه علامات الإعجام للتمييز بين الحروف المشتبهة ولم تكن مُستخدمة في المصاحف من قبل، واستخدموا علامات خاصة لتمييز رؤوس الآيات وعدّها، ثم أُرسلت المصاحف في النهاية إلى الأمصار الكبرى في هذه الدولة(٨٣). ولا بدَّ من توخّي الحذر في تناول هذه المعلومات؛ لأن علامات الإعجام كانت مستخدمةً من قبل، ولأن النسَّاخ -كما يتضح من الشواهد المخطوطة- كانوا قد شرعوا في تحسين الرسم قبل هذه الواقعة. ومع ذلك، فإن بعض هذه الخطوات تعكس بصورة مباشرة بعضَ ما لوحظ في المصاحف المخطوطة. وعلاوة على ذلك، فإن الصبغة السياسية حاضرة بقوة في هذا التحرك، وربما أسفر تدخُّل الأوساط الحاكمة عن أمرٍ بكتابة عدد من المصاحف التي تُظهِر عظمة الخلافة الأموية وتمسُّكها بالتعاليم الدينية. وكذلك يتضح مما ورد في خبر مصحف عبد العزيز بن مروان ظهورُ نوع من المقابلة في تلك الحقبة؛ فقد أُعلِن عن جائزة لمَن وجد حرفًا خطأً في المصحف، وبالفعل وجد أحد القرَّاء خطأً في كلمة «نعجة» في الآية الثالثة والعشرين من سورة ص(٨٤).

ومما يعزز هذه النتائج وجود مصاحف أخرى يمكن ربطُها مباشرة بالفئة نفسِها (O I) استنادًا إلى نوع الخط. وبحسب إحصاء أوليّ لهذه المصاحف في مجموعاتٍ أربع من المخطوطات القرآنية المبكّرة، اتضح أن عددًا لا بأس به من القطع القرآنية موجود ضمن «الورقات الدمشقية»، فضلًا عن اثنتين أُخريَين ضمن القطع التي عُثر عليها في جامع عمرو في الفسطاط(٨٥). ولا وجود لقطعة تنتمي إلى الفئة (O I)

---

(82) O. Hamdan, *Studien zur Kanonisierung des Korantextes. Al-Ḥasan al-Baṣrīs Beiträge zur Geschichte des Korans*, Wiesbaden, 2006, p. 141.

(٨٣) يُنظر خبر مالك بن أنس الذي أورده السمهودي في **وفاء الوفا**، مرجع سابق، ج٢، ص٦٦٨.

(٨٤) يُنظر ما أورده ابن دقماق، المرجع نفسه، ص٧٣؛ وكذا المقريزي، المرجع نفسه، ص٣١.

(٨٥) يُنظر الملحق (١) نهاية الفصل الحالي.

ضمن مجموعة القيروان، وليس أمامنا سوى انتظار نشر المجموعة الكاملة من مخطوطات صنعاء حتى نقطع بقولٍ في وصول الفئة (O I) إلى اليمن[٨٦].

وقبل دراسة بعض القطع القرآنية التي تعود للمجموعة الدمشقية ومخطوطات الفسطاط، مما كُتب بخطٍّ من فئة (O I)، ينبغي أن أُعرّج سريعًا على حالٍ شبيهة بما مرَّ معنا في الفصل السابق، وهي وجود شكلين متزامنين من المصحف، هما: الشكل الرأسي والمستطيل. ومن بين المصاحف المستطيلة الشكل نجد نسخةً مستخدمةً من الفئة (O I) قريبةً مما ورد في مصحف الفسطاط والمصحف الدمشقي (الشكل ٢٦)، إلى جانب أخرى ربما تشبه مصحف متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول (ŞE 4321) (الشكل ٢٧)، وقطعًا مثل المصحف (ŞE 3591) (الشكل ٢٨)، وهو خطٌّ قريبٌ من الأسلوب الحجازي تميل فيه الحروف المنتصبة جهة اليمن، وإن بدَا الخط ممشوقًا بشكل واضح عن نظيره في مخطوط المكتبة البريطانية (Or. 2165) (الشكل ٨). وربما كان من الطبيعي أن نرى في هذه القِطع صورًا مبكِّرة من الخط (O I)، وهو أمر يعزوه الرسم القرآني بصورة جزئية[٨٧]، وأن نميز -تبعًا لذلك- بين شكل مبكِّر (O Ia) وبين ما يظهر في مصحف الفسطاط والمصحف الدمشقي (O Ib). ومن جهة أخرى، فإن السرعة المحتملة لهذه التطورات ربما أتاحت الفرصة لنوعٍ من التداخل بينها.

وفي مجموعة «الورقات الدمشقية»، المحفوظة في متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، بعضُ القطع التي تنتمي إلى الفئة (O I)[٨٨]. ومن بينها مجموعة متسقة من المصاحف ذات الطابع الرأسي المكتوبة على الرَّقّ ولها الحجم

---

(٨٦) أمكنني الوصول إلى نظرة عامة شاملة عن مجموعة القيروان بفضل الدكتور رمّاح. أما مخطوطات صنعاء فاعتمدت بشكل كلي تقريبًا على ما نُشر منها حتى يومنا هذا؛ إذ لم يتسنَّ لي إلا إلقاء نظرة على بعض هذه المواد، ومعظمها مكتوب بالأسلوب الحجازي.

(٨٧) تتنوع الهوامش من نسخة إلى أخرى، كما هو الحال في مصحف الفسطاط والمصحف الدمشقي، مما يوحي بوجود فترة انتقالية. ومع ذلك، تشير الفئة (O Ia) إلى طريقة أكثر تنظيمًا في صناعة المخطوط وكتابة المصاحف.

(٨٨) نظرًا لأن العمل ما زال جاريًا، فسوف أقدّم هنا نتائج جزئية فقط.

نفسه تقريبًا إذ تبلغ أبعادها ٢٥×١٩سم[٨٩]، ويمكن أن نضيف إليها نسخة أصغر حجمًا بأبعاد ٢١×١٥سم برقم (ŞE 1186) (الشكل ٢٩) وأخرى برقم (ŞE 5793)؛ وفي ضوء هذه الأبعاد، يمكن أن نلحظ ارتباطها المباشر بالمصحف الدمشقي (٢٤×١٩,٥سم). وعلاوة على ذلك، فإن القطع القرآنية التي تنتمي لثلاثة مصاحف أكبر حجمًا قد ظلت محفوظة هي الأخرى، وتحمل رقم (ŞE 78) (بأبعاد ٣٢,٥×٢٨,٥سم) ورقم (ŞE 63) (بأبعاد ٣٦,٢×٢٧,٥سم، الشكل ٣٠)[٩٠]، وهي نسخة قريبة من أبعاد مصحف الفسطاط (٣٧×٣١سم)، إضافةً إلى مصحف آخر برقم (ŞE 71) (تبلغ أبعاده ٤١,٢×٣٦سم، الشكل ٣١)، وهي نسخة أكبر قليلًا وربما كانت بقَطْع كامل. وعلى الجانب الآخر، يبدو أن هناك قطعة واحدة فقط (برقم [ŞE 5713] وأبعاد ١٤,٤×١٢,٨سم) تدلُّ على وجود مصاحف ذات حجم أصغر أيضًا. وفي مجموعة مخطوطات مارسيل في المكتبة الوطنية الروسية -إلى جانب ورقاتٍ من مصحف الفسطاط- قطعةٌ من مصحف مكتوب بالخط (O Ib)؛ وورقاتُ المخطوط مارسيل ١٢ (التي تبلغ أبعادها ٣٦,٨×٣١سم، الشكل ٣٢) قريبةٌ من مجموعة المصاحف الأكبر حجمًا التي تمثلها القطعة (ŞE 63) أو مصحف الفسطاط.

وينتمي خطُّ هذه المصاحف المتنوعة -التي تتباين قليلًا فيما بينها- إلى الفئة (O Ib). ولا يقتصر التشابه على شكل الحروف أو طريقة إخراج الصفحة، وإنما يمتدُّ أيضًا إلى طريقة تسطير المصحف التي التزم بها النسَّاخ على اختلافهم. إذ تتفق المصاحف الكبرى مع مصحف الفسطاط في عدد الأسطر في الصفحة الواحدة؛ فالنسخة التي تحمل رقم (ŞE 63) (الشكل ٣٠) وكذا رقم (ŞE 71) (الشكل ٣١) تشتمل كلٌّ منهما على خمسة وعشرين سطرًا في الصفحة. ومع ذلك، فإن مخطوط مارسيل ١٢ -بالرغم من أوجه الشَّبه بينه وبين مصحف الفسطاط- يشتمل على

---

(٨٩) محفوظة بالأرقام التالية: ŞE 4806، ŞE 6277، ŞE 7645، ŞE 10670، ŞE 12821/1، ŞE 12903.

(90) A.S. Demirkol et al., *1400. Yılında Kur'an-ı kerim*, Istanbul, 2010, p. 147.

اثنين وعشرين سطرًا فقط في الصفحة (الشكل ٣٢)، في حين تبلغ مسطرة النسخة (ŞE 78) عشرين سطرًا. والنُّسَخُ الأخرى -مثل المصحف (ŞE 1186) (الشكل ٢٩) أو (ŞE 4806) أو (ŞE 7645)- قريبةٌ من هذا النموذج، وإن تفاوت عدد الأسطر فيما بينها. ويظهر من بعض النُّسَخ ما يمكن أن يكون اتجاهًا آخر، إذ تبلغ مسطرة المصحف ستة عشر سطرًا في الصفحة (وذلك في النُّسَخ التي تحمل أرقام ŞE 6277، ŞE 10670، ŞE 12903 [الشكل ٣٣]، وأيضًا ŞE 13009)، ويمكن أن تكون مجموعات متعدِّدة الأجزاء. وعلى الرغم من هذا التباين، يظل تسطير الصفحة ثابتًا إلى حدٍّ ما. ففي معظم الحالات يتراوح ارتفاع السطر ما بين ١٠ إلى ١٢,٧مم، باستثناء حالتين فقط كان الطول فيهما أقلَّ بشكل واضح (ŞE 5713، ŞE 1186)، بالرغم من التفاوت في أحجام المصاحف؛ ففي النُّسَخة الأكبر حجمًا -وهي المخطوط (ŞE 71) (وأبعاده ٤١,٢×٣٦سم، وعدد الأسطر فيه ٢٥ سطرًا)- يبلغ ارتفاع السطر ١٢,٧ مم، وهو قريب جدًّا من المخطوط (ŞE 10670) (وفيه ارتفاع السطر ١٢,٥مم)، مع أن الأخير مكتوب على ورقات أصغر حجمًا بدرجة كبيرة (٢٤,١×١٩,٣سم، ١٦ سطرًا)[٩١]. وتحتفظ هذه النُّسَخ بالسمات الأساسية التي سبق الحديث عنها (من الكتابة بخط متصل، ووجود الهوامش، والاتساق في توزيع الآيات)، لكن نسبةً منها تشتمل على خاصية جديدة؛ إذ مُيِّزت حركات الإعراب بنُقط حمراء كما في مصحفَي الفسطاط ودمشق. ويظل تاريخ البدء في استخدام هذه العلامات محلَّ خلاف. ومع ذلك، فإن كثرتها في المصاحف المكتوبة بخط (O Ib) تدلُّ على أنها قد تكون معاصرةً لانتشار هذا الخط، وهو ما يتفق مع ما ورَد ذِكره في الحديث عن «مشروع المصاحف» الذي رعاه الحجَّاج. وهناك من بين المصاحف التي ناقشناها هنا ما يشتمل على البسملة مكتوبة منفردة في السطر الأول من السورة، ومن ذلك مثلًا النسخة (ŞE 63) أو (ŞE 78) أو (ŞE 4608). والأمر نفسه وجدناه في المصحف الحجازي المحفوظ في سانت بطرسبرغ في المكتبة الوطنية الروسية

---

(٩١) في المخطوطين رقم ŞE 5793 وŞE 13009 يكون ارتفاع السطر قريبًا جدًّا من أغلب الحالات (يتراوح في الأول ما بين ٩,١٥ إلى ٩,٤مم، ويبلغ في الثاني ٩مم).

برقم مارسيل ١٩ (الشكل ٩)[٩٢]، وأحيانًا في الجزء الذي كَتَبه الناسخ (ج) من المصحف الباريسي عندما تأتي بداية السورة في أعلى الصفحة[٩٣].

وكثيرًا ما تقتصر الزخارف الموجودة في هذه القطع القرآنية على بعض الرسومات البسيطة بمداد أسود (الشكلان ٢٩،٣١). وثمة استثناء في مخطوطٍ غير منشور (رقم ŞE 4405a، الشكل ٣٤) يعتمد فيه الشكل الزخرفي الفاصل بين السورتين على الوُرَيْدات الموجودة في مصحف الفسطاط (ورقة سانت بطرسبرغ ١٣)، وبه شكل آخر يتألَّف من مجموعة متتابعة من الفروع والأغصان تحمل أنصافَ مراوح نخيليَّة مقوَّسة. أما الأشكال الأخرى، فإما أن تكون تكرارًا لوحدة تجزئة زخرفية على امتداد المساحة المخصَّصة للكتابة، أو مجموعةً من الجدائل أو الخطوط المتموجة. وعادة ما يتمّ إكمال السطر الأخير من السورة بمجموعات من النقاط (الشكلان ٢٧، ٢٩)، وهو أسلوب رأيناه في بعض المصاحف التي مرّت معنا في الفصل السابق، كما يمكن أن نلحظ شبهًا بوسيلة متبَعة في بعض المخطوطات السريانية تُختم بها الوحدة النصيَّة[٩٤].

ونتائج هذا الإحصاء مجرَّد مؤشر؛ إذ إن جزءًا من الأدلَّة المخطوطة قد اختفى على مر القرون، والقطع القليلة المتبقية لا تزال بحاجة إلى التعرُّف عليها وتجميعها من جديد. ومع ذلك، فإن تركُّز هذه النُّسَخ في دمشق -وكذلك في الفسطاط، وإن كان بدرجة أقلّ- ربما يدلُّ على أن الخط (O I) ارتبط بمركز الإمبراطورية الأموية وحواضرها الكبرى. ولا شكَّ أن هذه المجموعة من المصاحف المتجانسة من

---

(٩٢) يُنظر الفصل الثاني.

(93) F. Déroche, op. cit. (2009), p. 30.

(٩٤) يُنظر على سبيل المثال: مخطوطا المكتبة البريطانية في لندن برقم Add. 14571 و Add. 14591، وربما أيضًا مخطوط مكتبة الأمبروزيانا بمدينة ميلانو الإيطالية، مجلد رقم ٢٠، ورقة ٢٢٢ ظهر؛ والمخطوطات الثلاثة مؤرخة على الترتيب بسنة ٥١٨م، ٥٦٩م، ٦١٣-٦١٤م. يُنظر: W. Hatch, *An album of dated Syriac manuscripts*, Boston, 1946, pl. X, XXX and XL).

وأتوجَّه بالشكر للسيد نوينكيرشن (P. Neuenkirchen) على لفتِ انتباهي لهذه النقطة.

الناحيـة الباليوغرافيـة تزوِّدنـا بنظرة جديـدة عن التغيـرات التي مرَّ بهـا الخط العربي والمصحـف مـع نهاية القـرن الأول ومطلع القـرن الثاني الهجريَّيْن/ السـابع والثامن الميلاديَّيْـن. وثمـة أمران لهما أهمية خاصـة في هذا الصدد: **أولهما** أن هذا العمل قد تـولاه مُصمِّمـو خطـوط مجهولـون أخضعوا القلـم العربـي لتجديد تـام، **والثاني** أن النتائج التي أسفر عنها هذا التجديد قد انتشرت بين النسَّاخ والخطاطين. وتظل المدَّة التـي اسـتغرقتها هـذه العملية غير واضحة، وربما تكون قد اسـتمرت لبعض الوقت، خاصـةً إذا كانـت القطعتـان المحفوظتـان في متحف الآثـار الإسـلامية والتركية في إسـطنبول برقمي (ŞE 3591) (الشـكل ٢٨) و(ŞE 4321) (الشـكل ٢٧) تجسّـدان الخطوة الأولى في ظهور خط الفئة (O I) وتطوره. وربما يقتضي الأمر الثاني المشار إليـه دورًا للنخبـة الأموية الحاكمة في انتشـار هذا الخط، بل وفرض بعض القيود في عمليـة صناعـة المخطوط وكتابـة المصحـف ككل. والخصائص المشـتركة بين من تولَّوا نسـخ هذه المصاحف (مِن اسـتخدام الأشـكال نفسـها ووجود عادات مشتركة بينهم) توحي بنوعٍ من التدريب أو التعليم للنسَّاخ والخطاطين. والخط (B Ia) الذي يمكن عَزوُه إلى التطور اللاحق في شكل المصاحف المكتوبة بالأسلوب الحجازي قـد يكون هو نفسـه تطورًا موازيًا في بيئة مختلفة أو ناحية أخرى. وربما جاء اتسـاق الحجم وطريقة إخراج الصفحة في المصاحف الكبيرة الحجم نتيجةَ رعاية رسـمية، وهـو ما ذكرته لنـا المصادر التراثية بالفعل[٩٥]. وقد يحلو للبعض أن يسـتخلص من كلام النديـم عـن الخـط فـي زمـن الأمويـن وجـودَ مـكانٍ بعينـه تجـري فيـه عملية النسـاخة[٩٦]. ومع ذلك، فإن تنوع القطع المخطوطة التي استُخدم فيها الخط (O I) ووصلـت إلينـا، ومـن بينها مصاحف فاخـرة مثل مصحف الفسـطاط وأخرى عادية، يبيِّن أن هذا الأسلوب الخطي قد أحرز بعض النجاح، ولم يكن مقصورًا على النخبة، وأن انتشاره لم يأتِ فقط نتيجة رعاية ولاة الأمر.

---

(٩٥) سبق أن سلَّطنا الضوء على دور الحجَّاج بن يوسـف. ويُورِد النديم في **الفهرسـت** قصةً عن عمر بن عبد العزيـز يطلـب فيهـا مـن خالد بن أبـي الهَيّاج أن يكتب له مصحفًا، لكنه اسـتكثر ثمنَه فـردَّه عليه (الفهرست، تحقيق: رضا تجدد، طهران، ١٩٧١م، ص٩).

(٩٦) سأعود إلى هذه المسألة في الفصل التالي.

ولا ينبغي لاتساق الرسم أن يحجب هذا القدر من التنوع في طريقة إخراج النص، وبخاصة في استخدام الألوان. وقد وجدنا في نُسخة مستطيلة الشكل غير منشورة أن البسملة كُتبت بمداد أحمر، كما رأينا الفاصلَ بين السورتين في القطعة رقم (ŞE 10670) عبارة عن سلسلة خطوط باللونَيْن الأحمر والأخضر(٩٧). وربما تكون القطعُ الأخرى، المكتوبةُ بأنواع أخرى من الخطوط، معاصرةً لهذه النماذج. ومن بينها مصحف مستطيل الشكل محفوظ في متحف الآثار الإسلامية والتركية برقم (ŞE 12914)، كتُبت فيه بعض الأسطر بمداد ملوَّن، دون أن يكون هناك نمط توزيع معيَّن يجعلنا ندرك اليوم غرضَ هذا الأسلوب في كتابة النص(٩٨). وفي قطعة أخرى تنتمي للمجموعة الدمشقية في متحف الآثار الإسلامية والتركية برقم (ŞE 362)، ذاتِ شكل مستطيل أيضًا، استُخدمت الألوان بصورة أكثر إتقانًا ودقةً مع تقدُّم النص، بدأت بمجموعات متناوبة من الأسطر بمداد بُني أو أخضر أو أحمر، وانتهت في الجزء الصغير من المخطوط الذي وصلنا بشكلٍ له هيئة لوحة شطرنج ثم شكل المعيَّن الممتد على طول سطح الكتابة(٩٩). ويذكّرنا استخدام الأمدّة الملوّنة بأسلوب عرفته العصور القديمة المتأخرة في كتابة القصائد الرمزية أو المشكَّلة [على صورة أشكال معيّنة باللغة اللاتينية]. ومع ذلك، ليس هناك ارتباط من أي نوعٍ بين النص والأشكال(١٠٠).

---

(٩٧) يُنظر:

F. Déroche, op. cit. (2002), fig. 14; id., Inks and page setting in early Qur'ânic manuscripts, in *From codicology to technology. Islamic manuscripts and their place in scholarship*, S. Brink- mann et B. Wiesmüller éd., Berlin, p. 84 and fig. 1.

(٩٨) يُنظر:

F. Déroche, op. cit. (2002), p. 634 and fig. 15; id., op. cit., pp. 85–88 and fig. 2.

(99) F. Déroche, op. cit. (2002), p. 634 and fig. 16; id., op. cit. (2009), pp. 88–93 and fig. 3–4.

(١٠٠) لمعرفة المزيد حول أسلوب القصائد المشكّلة (*carmina figurata*)، يُنظر:

U. Ernst, *Carmen figuratum, Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters* [Pictura et poesis, 1], Cologne/Weimar/Vienna, 1991.

=

ومما لا ريب فيه أن مصحف الفسطاط والمصحف الدمشقي على جانبٍ كبيرٍ من الأهمية؛ نظرًا لما يقدمانه من معلومات حول التاريخ وما لهما من مقتضيات زمنية. كما يُظهران تغيّرًا مثيرًا في النظرة إلى المصحف، يعكس نوعًا من السيطرة على النص أراد الأمويون فرضَها. وقد جاء انتشارُ صورة منتظمة من الخط المبكّر (O I) ارتبطت بشكل وثيق بالنقوش الرسمية متزامنًا مع ظهور اهتمام جديد بكتابة مصاحف تُبرِزُ عبر العنصر الجمالي أهميةَ النص القرآني وكمالَه. ولهذا التغيُّر أهمية خاصة؛ إذ يكشف عن طموحات مجتمع أكثر تطورًا، على الأقل في بعض الأوساط، وعلى دراية تامّة بالبيئة الثقافية من حوله. ويمكن أن نلحظ الأسباب التي تقف وراء هذا الاهتمام الجديد في توجُّه عام تحدَّث عنه باري فلود (Barry Flood) في سياق بيان المُنجَزات المعمارية للأمويين في دمشق، فكان مما قاله إن «الرغبةَ في منافسة الجهود العظيمة للمسيحيين، والحاجةَ إلى استغلال المظاهر في الترويج للقناعات قد تجسَّدت عبر تشييد مجموعة رائعة من المعالم البارزة لم تكن جديرةً بعاصمة إمبراطورية فحسب، وإنما أعادت إلى الأذهان بقوة ذلك الجمال المعماري الذي اعتادت عليه العيون من قبل أو ذاع صيته بين رعايا الدولة الأموية من أهل الشام»[(١٠١)]. وفي مجال كتابة المصاحف، جاء المصحف الجديد -الذي ظهر أخيرًا برعاية رسمية- ليتحدى بمظهره الأناجيلَ المسيحية الفاخرة، وينقل من خلال صورته فكرةً مفادها أن النص المكتوب بالخط ذاته (O I) كان

= ومع ذلك، تبدو حالة هذه القطعة المخطوطة أقرب إلى ما أسماه إرنست «تشكيل حوافّ القصيدة» (Randformen des Figurengedichts)، ومن أشهر نماذجه «المخطوط الذهبي» (*Codex aureus*) أو ما عُرف باسم «مخطوط ستوكهولم» المحفوظ في المكتبة الوطنية السويدية برقم Cod. A 35. يُنظر:

K. Bierbrauer, s.v. Codex Aureus, I.C.A. aus Canterbury, *Lexikon des Mittelalters*, t. 2, p. 2199.

(101) B. Flood, *The Great mosque of Damascus. Studies on the makings of an Umayyad visual culture*, Leiden-Boston, Leiden, 2001, p. 226.

متطابقًا. وقد وقع هذا التغيير منطلقًا من دوافع جمالية وأيديولوجية، اعتمادًا على اختيارات مادية (تمثَّلت في الخط المنتظم، وقلم القصب الذي أُعدّ خصيصًا له، والهوامش، وفي بعض الحالات الزخارف). وبالنظر إلى عدد القطع المخطوطة التي وصلتنا والمكتوبة بالخط (O I) يمكن القول بأن هذا الأسلوب نجح سريعًا في إحراز انتشار بديع.

الملحق (١)

مجموعة مختارة من المصاحف الأموية المكتوبة بالخط الأموي (O I) ولها شكل رأسي.

إسطنبول، متحف الآثار الإسلامية والتركية، قطعة رقم ŞE 63 (الشكل ٣٠)

النص القرآني: سورة البقرة: ٩١-١١٩؛ ومن الآية ١٩٩ من سورة آل عمران إلى الآية الثانية من النساء؛ وسورة النساء: ٤-٧؛ ومن الآية ٧١ من سورة المائدة إلى الآية ٣٨ من سورة الأنعام؛ وسورة الأنعام ٧٨-١٦١؛ وسورة الأعراف: ٧٤-٩٥؛ وسورة التوبة: ١٩-٣٦؛ ومن الآية ٧٨ من سورة القصص إلى الآية ١٢ من سورة العنكبوت؛ ومن الآية ٥٧ من سورة العنكبوت إلى الآية ٣٨ من سورة الروم؛ ومن الآية ٢٤ من سورة لقمان حتى الآية ١٢ من سورة السجدة؛ وسورة سبأ: ٣-٢٢؛ وسورة الزمر: ٩-٣٢.

٧١ ورقة من الرقّ.

مساحة الورقة: ٢٧,٥×٣٦,٢سم.

عدد الأسطر: ٢٥ سطرًا في مساحة كتابة ٣٠,٥×٢٢سم.

ارتفاع السطر: ١٢,٧مم.

علامات الإعراب: نُقَط بمداد أحمر.

البسملة مكتوبة وحدها في السطر الأول من السورة وبعدها عدة شرطات قصيرة.

إسطنبول، متحف الآثار الإسلامية والتركية، قطعة رقم ŞE 71 (الشكل ٣١)

النص القرآني: من الآية ٧٧ من المؤمنون إلى الآية ١٦ من النور.

ورقتان من الرقّ.

مساحة الورقة: ٤١,٢×٣٦سم.

عدد الأسطر: ٢٥ سطرًا في مساحة كتابة ٣٠,٦×٢٦,٧سم.

ارتفاع السطر: ١٢,٧مم.

لا وجود لعلامات الإعراب.

يفصل بين السور شريطٌ بالحبر يشتمل على نقش زخرفي.

إسطنبول، متحف الآثار الإسلامية والتركية، قطعة رقم ŞE 78

النص القرآني: من الآية ٧٧ من سورة الفرقان إلى الآية ٢٧ من سورة لقمان.

٣١ ورقة من الرقّ.

مساحة الورقة: ٣٢,٥×٢٨,٥سم.

عدد الأسطر: ٢٥ سطرًا في مساحة كتابة ٢٤,٥-٢٥×٢٢سم.

ارتفاع السطر: ١٠,٤مم.

توجد بعض علامات الإعراب: نُقَط بمداد أحمر.

البسملة مكتوبة وحدها في السطر الأول من السورة.

إسطنبول، متحف الآثار الإسلامية والتركية، قطعة رقم ŞE 321 (المصحف الدمشقي الأموي، الأشكال من ١٩-٢٤)

النص القرآني: من الآية ١٠١ من سورة الإسراء إلى الآية ١٢٠ سورة طه؛ والآيات ٧٨-١٠٠ من سورة المؤمنون؛ والآيات ١-٢٤ من سورة النور؛ والآيات ٤٠-٦٠ من سورة النور؛ ومن الآية ٧ من سورة العنكبوت إلى الآية ٥٥ من سورة الأحزاب؛ ومن الآية ٩ من سورة سبأ إلى الآية ٨٨ من سورة ص؛ ومن الآية ٨٤ من سورة غافر إلى الآية ١٦ من سورة الجاثية؛ ومن الآية ٣٢ من سورة الأحقاف إلى

الآية ١٣ من سـورة محمد؛ ومن الآية ٣٨ من سـورة محمد إلى الآية ١٧ من سـورة الفتح؛ ومن الآية ٥٢ من سورة النجم إلى الآية ٢٢ من سورة القمر.

٧٨ ورقة من الرقّ.

مساحة الورقة: ٢٤×١٩,٥سم.

عدد الأسطر: ١٨-٢١ سطرًا في مساحة كتابة ١٩,٦-٢١×١٦-١٦,٧سم.

ارتفاع السطر: ما بين ١٠,٥ إلى ١١,٥ مم، والتسطير بسنّ جافّ.

توجد بعض علامات الإعراب: نُقَط بمداد أحمر.

أشرطة زخرفية تفصل بين السور.

المرجع:

F. Déroche, New evidence about Umayyad book hands, in *Essays in honour of Salāh al-Dīn al-Munajjid* [al-Furqān publication, nº 70], London, 2002, pp. 629–634.

إسطنبول، متحف الآثار الإسلامية والتركية، قطعة رقم ŞE 1186 (الشكل ٢٩)

النص القرآني: من الآية ٤١ من سورة الروم إلى الآية ٢٥ من سورة لقمان؛ ومن الآية ٢١ من سورة السجدة إلى الآية ٢٨ من سورة الأحزاب؛ والآيات ١٤-٢٨ من سورة سبأ؛ والآيات ٢٨-٤٠ من سورة فاطر؛ ومن الآية ٢٢ من سورة غافر إلى الآية ٢١ من سورة فصلت.

١٨ ورقة من الرقّ.

مساحة الورقة: ٢٠,٧×١٤,٦سم.

عدد الأسطر: ١٩-٢٦ سطرًا في مساحة كتابة ١٦,٢-١٦,٧×١١,٨سم.

ارتفاع السطر: ما بين ٦,٧ إلى ٩مم، والتسطير بسنّ جافّ.

لا وجود لعلامات الإعراب.

نهاية السورة مفصولة بسطر من الشرطات القصيرة وأخرى بأشكال هرمية. وثمة شريط زخرفي بسيط جدًا يفصل بين السور.

إسطنبول، متحف الآثار الإسلامية والتركية، قطعة رقم ŞE 4806

النص القرآني: الآيات ٣٦-٥٧ من سورة الأنبياء؛ والآيات ٦-٢٧ من سورة المؤمنون؛ ومن الآية ٥٥ من سورة النور إلى الآية ٨٨ من سورة ص.

٤٧ ورقة من الرقّ.

مساحة الورقة: ٢٤,٦×٢٠سم.

عدد الأسطر: ١٩-٢٦ سطرًا في مساحة كتابة ٢٠,٦-٢١×١٧,٣سم (وفي حالة واحدة تبلغ مساحة الكتابة ٢١,٥×١٤سم).

ارتفاع السطر: ما بين ٨,٦ إلى ١١,٤مم، والتسطير بسنّ جافّ.

البسملة مكتوبة وحدها في السطر الأول من السورة، متبوعة بمجموعة من الشرطات القصيرة.

إسطنبول، متحف الآثار الإسلامية والتركية، قطعة رقم ŞE 5713

النص القرآني: الآيات ١١٩-١٢٦ من سورة الأنعام؛ والآيات ٢٢-٣٠ من سورة الأعراف؛ والآيات ٤٣-٨٩ من سورة الأعراف؛ ومن الآية ٩ من سورة الأنفال إلى الآية ١٨ من سورة التوبة.

١٨ ورقة من الرقّ.

مساحة الورقة: ١٤,٤×١٢,٨سم.

عدد الأسطر: ١٦-١٩ سطرًا في مساحة كتابة ١٢,١-١٢,٥×١٠سم.

ارتفاع السطر: ما بين ٦,٩ إلى ٨مم.

لا وجود لعلامات الإعراب.

يوجد في نهاية سورة الأنفال سطرٌ من الشرطات القصيرة بين حرفَي هاء ويقطعها حرف ميم(؟). ويُفصَل بين السور بفراغ مقداره سطر واحد.

إسطنبول، متحف الآثار الإسلامية والتركية، قطعة رقم ŞE 5793

النص القرآني: الآيات ١٥-٣٨ من سورة التوبة؛ ومن الآية ١١٦ من سورة التوبة إلى الآية ١٠ من سورة يونس.

أربع ورقات من الرقّ.

مساحة الورقة: ٢١,٥×١٧,٧سم.

عدد الأسطر: ١٩-٢٠ سطرًا، ومساحة الكتابة: ١٧-١٧,٤×١٣-١٣,٥سم.

ارتفاع السطر: ما بين ٩,١ إلى ٩,٤مم.

لا وجود لعلامات الإعراب.

البسملة مكتوبة بشكل يمتدُّ بطول السطر الأول من السورة.

إسطنبول، متحف الآثار الإسلامية والتركية، قطعة رقم ŞE 6277

النص القرآني: من الآية ٦١ من سورة النور إلى الآية ٤٥ من سورة سبأ؛ ومن الآية ٤٠ من سورة فاطر إلى الآية ١١ من سورة يس؛ ومن الآية ٤٠ من سورة يس إلى الآية ٦١ من سورة الصافات؛ ومن الآية ١١ من سورة الشمس إلى الآية ٨ من سورة الضحى.

٩٠ ورقة من الرقّ، وبها بعض ترميمات بالكاغد.

مساحة الورقة: ٢٥×١٨,٤سم.

عدد الأسطر: ١٦ سطرًا في مساحة كتابة ١٥,٣-١٧×١٣,٣سم.

ارتفاع السطر: ما بين ١٠,٢ إلى ١١,٣مم.

توجد بعض علامات الإعراب: نُقَط بمداد أحمر.

البسملة مكتوبة وحدها في السطر الأول من السورة.

إسطنبول، متحف الآثار الإسلامية والتركية، قطعة رقم ŞE 7645

النص القرآني: من الآية ١١٥ من سورة آل عمران إلى الآية ٧٥ من سورة النساء.

٢٢ ورقة من الرقّ.

مساحة الورقة: ٢٤,٨×٢٠,٥سم.

عدد الأسطر: ٢١-٢٣ سطرًا في مساحة كتابة ٢١,٤-٢٢,٤×١٧,٥-١٨,١سم.

ارتفاع السطر: ما بين ١٠,٢ إلى ١٠,٧مم، والتسطير بالمداد.

إسطنبول، متحف الآثار الإسلامية والتركية، قطعة رقم ŞE 10670

النص القرآني: من الآية ١٧٣ من سورة النساء إلى الآية ٤ من سورة المائدة؛ والآيات ٤١-٤٤ من سورة المائدة؛ والآيات ٤٨-٦١ من سورة المائدة؛ والآيات ٦٦-٧٢ من سورة المائدة؛ والآيات ٩٨-١٠٦ من سورة المائدة؛ ومن الآية ١١٠ من سورة المائدة إلى الآية ١ من سورة الأنعام؛ والآيات ١١-٢٠ من سورة الأنعام.

عشر ورقات من الرقّ.

مساحة الورقة: ٢٤,١×١٩,٣سم.

عدد الأسطر: ١٦ سطرًا في مساحة كتابة ١٨,٨×١٤,٣سم.

ارتفاع السطر: ١٢,٥مم.

أضيفت علامات الإعراب الحديثة بمداد أحمر.

كُتبت السطور الثلاثة الأخيرة من السورة بمداد أخضر، ثم البسملة وحدها في

السطر الأول من السورة التالية بمداد أحمر، يليها أول سطرين بالأخضر. وكُتبت أسماء السور بالأخضر، وعلى الأرجح مكتوبة في الوقت نفسِه الذي كُتب فيه المصحف.

إسطنبول، متحف الآثار الإسلامية والتركية، قطعة رقم 12821/1

النص القرآني: الآيات ٢٣-١٠٨ من سورة الإسراء.

ست ورقات من الرقّ.

مساحة الورقة: ٢٤,٩×١٧,٣سم.

عدد الأسطر: ٢٠-٢١ سطرًا في مساحة كتابة ١٩,٧-٢٠×١٣,٤سم.

ارتفاع السطر ١٠-١٠,٣مم، والتسطير بسنّ جافّ.

إسطنبول، متحف الآثار الإسلامية والتركية، قطعة رقم 12903/1 (الشكل ٣٣)

النص القرآني: البقرة، ؟؟-[٢٩]؛ البقرة: ١١٣-[١١٦]؛ البقرة: ١٧٧-١٨٦؛ البقرة [٢٠٦]-٢١٥[1].

أربع ورقات من الرقّ.

مساحة الورقة: ٢٥×١٨,٥سم.

عدد الأسطر: ١٦ سطرًا في مساحة كتابة ١٥,٥-١٦×١٣,٢سم.

ارتفاع السطر: ما بين ١٠,٣ إلى ١٠,٦مم.

علامات الإعراب: نُقَط بمداد أحمر.

هناك إطار واضح للتسطير.

---

(١) ذكرَ المؤلف أن هذه القطعة تتألّف من أربع ورقات من الرّقّ تشتمل على أجزاء قرآنية من سورة البقرة، وترِد مصوَّرة لها في (الشكل ٣٣). ولكن بالرجوع إلى الشكل الذي أورده المؤلف، تبيّن أن الآيات من سورة الفرقان، بداية من قوله تعالى ﴿أُمْطِرَتْ مَطَرَ ٱلسَّوْءِ﴾ وتنتهي الصفحة بقوله تعالى ﴿إِنْ هُمْ إِلَّا كَٱلْأَنْعَٰمِ بَلْ هُمْ﴾ ؛ أما ما ذكره المؤلف عن عدد الأسطر وإطار التسطير وعلامات الإعراب فموجود بالفعل في الشكل المشار إليه. (المترجم)

إسطنبول، متحف الآثار الإسلامية والتركية، قطعة رقم 13009

النص القرآني: الآيات ٦-١٢ من سورة المائدة.

ورقة واحدة من الرقّ.

مساحة الورقة: ١٨,٦×١٧,٤سم.

عدد الأسطر: ١٦ سطرًا في مساحة كتابة ١٣,٥×١٥سم.

ارتفاع السطر: ٩مم.

سانت بطرسبرغ، المكتبة الوطنية الروسية، مارسيل ١٢ (الشكل ٣٢)

النص القرآني: من الآية ٢٢ من سورة يونس إلى الآية ١٠٢ من سورة هود.

عشر ورقات من الرقّ.

مساحة الورقة: ٣٦,٨×٣١سم.

عدد الأسطر: ٢٢ سطرًا في مساحة كتابة ٢٦,٧×٢٣,١سم.

ارتفاع السطر: ١٢,٧مم.

علامات الإعراب: نُقَط بمداد أحمر.

أضيف اسم السورة (بمداد أحمر).

سانت بطرسبرغ، المكتبة الوطنية الروسية، مارسيل ١٣ (مصحف الفسطاط الأموي، الشكل ٢٥)

النص القرآني: من الآية ١٤ من سورة الحجر إلى الآية ١٢ من سورة الإسراء؛ ومن الآية ٣٦ من سورة الإسراء إلى الآية ١٢ من سورة المؤمنون؛ والآيات ٤٩-٦١ من سورة النور؛ ومن الآية ١٦ من سورة الفرقان إلى الآية ٨٩ من سورة النمل؛ ومن الآية ٣ من سورة الروم إلى الآية ٣٢ من سورة فصلت.

٦٤ ورقة من الرقّ.

مساحة الورقة: ٣٧×٣١سم.

عدد الأسطر: ٢٥ سطرًا في مساحة كتابة ٢٧,٥×٢٣,٢سم.

ارتفاع السطر: ١١,٥مم.

علامات الإعراب: نُقَط بمداد أحمر.

أشرطة زخرفية تفصل بين السور.

المرجع:

F. Déroche, *Les manuscrits du Coran: Aux origines de la calligraphie coranique* [Bibliothèque Nationale, Catalogue des manuscrits arabes, 2e partie, Manuscrits musulmans, I/1], Paris, 1983, pp. 144–145, no 268; id., Colonnes, vases et rinceaux. Sur quelques enluminures d'époque omeyyade, *Académie des inscriptions et belles-lettres, Comptes rendus des séances de l'année 2004* [2006], pp. 227–264; A. George, *The rise of Islamic calligraphy*, London, 2010, pp. 75–78 and fig. 50–51.

الفصل الرابع

دُور النساخة الإمبراطورية[1]؟

أسفَر اكتشاف المخطوطات القرآنية في سقف الجامع الكبير في صنعاء سنة ١٩٧٢م عن تغيير هائل -كما رأينا- في تأريخ المصاحف القرآنية المبكِّرة، فضلًا عمّا نعرفه عن الفن الأموي[2]. وكان لوجود صفحتين مزخرفتين متقابلتين في بداية أحد المصاحف الكبيرة التي عُثر عليها أثرٌ بالغٌ في إثارة ضجة واسعة وموجة كبيرة من النقاش بين المتخصِّصين حيالَ عمر هذا المصحف تحديدًا. وفي أعقاب عرض موجز لمارلين جنكينز حول القطع القرآنية المكتشفة حديثًا في الفهرس المعنوَن **مصاحف صنعاء**[3]، نشر هانز كاسبار فون بوتمر دراسةً مهمةً تناوَل فيها بالتحليل

---

(١) كلمة scriptorium التي استخدمها المؤلف (وجمعها في عنوان الفصل scriptoria)، تشير إلى مكان نسخ المخطوطات أو حجرات الكتابة. وقد رأيت ترجمتها هنا إلى «دور النساخة»، لتكون قريبة -إلى حد ما- من السياق الذي ظهرت فيه أول الأمر، حين كانت الكتب الدينية والمخطوطات تُنسخ في حجرات مخصَّصة في الأديرة والكنائس الشرقية والغربية في العصر البيزنطي والعصور الوسطى. وذكر بعض الباحثين أن هذا المكان شبيهٌ بـ«بيت الحياة» في المعابد المصرية القديمة، ولم تقتصر مهمته على مجرَّد نسخ الكتب، بل ركّز على كتابة النصوص الدينية. وقد كانت الأديرة والكنائس القبطية في مصر قديمًا مركزًا لدراسة المخطوطات ونسخها، حيث يُكلِّف رئيسُ الدير راهبًا أو مجموعة من الرهبان بالنسخ في هذا المكان. يُنظر: محمد فتحي محمد، «المكتبات وأماكن نسخ المخطوطات القبطية»، **مجلة كلية الآثار بجامعة القاهرة**، العدد التاسع عشر، ٢٠١٦م؛ ويُنظر أيضًا: Alison Stones, "Scriptorium: The Term and its History," *Perspective*, vol. 1 (2014), pp. 113-120. [المترجم]

(٢) أكَّد على هذا المعنى هانز كاسبار فون بوتمر، يُنظر:
Hans-Caspar von Bothmer, Architekturbilder im Koran. Eine Prachthandschrift der Umayyadenzeit aus dem Yemen, *Pantheon* 45 (1987), p. 17.

(3) M. Jenkins, A vocabulary of Umayyad ornament, in *Maṣāḥif Ṣan'ā'*, Kuwait, 1985, pp. 19–23.

المفصل العناصرَ الزخرفية لخمس وعشرين ورقةً عُثِر عليها، وقدَّم وصفًا كوديكولوجيًا استند إلى مشاهدة مباشرة واطلاع على هذه المادة المخطوطة(٤). واقترح فون بوتمر نسبتَها إلى أواخر عهد الوليد بن عبد الملك الذي تولَّى مقاليد الحكم من سنة ٨٦ حتى سنة ٩٦هـ (٧٠٥-٧١٥م).

ومع ذلك، أثار مؤرخو الفن الإسلامي بعضَ الشكوك حول تاريخ المصحف، وسفَّهَ بعضهم فكرة وجود مصاحف تعود إلى زمن الأمويين. ونشرت إستل ويلان دراسةً لها سعت إلى أن تكون خطوةً أولى في سبيل إثبات ما يُفترَض من خطأ هذه النسبة إلى الحقبة الأموية(٥). وقد ذكرت -وهي محقَّة في ذلك- وجود ارتباط وثيق من الناحية الباليوغرافية بين القطعة القرآنية المحفوظة بدار المخطوطات برقم -20) (33.1 وبين مخطوط مكتبة تشستر بيتي في دبلن برقم Is 1404 (الشكل ٣٥)، بيد أنها خلَصت من ذلك إلى أن مخطوط دبلن يعود إلى حقبة زمنية متأخرة. ومع أنها تحاشت ذِكر تاريخ لهذا المخطوط، أصرَّت على «عدم وجود دليل خارجي حتى الآن... يسمح لنا بأن نقطَع بنسبةِ أي مخطوط قرآني أو مجموعة من المخطوطات لتاريخ يعود إلى ما قبل القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي»(٦). وتعكس آراؤها فكرةً متداولةً تنفي وصول أي مصحف من المصاحف المبكِّرة إلينا. ومن خلال مقارنة مخطوط مكتبة تشستر بيتي رقم (Is 1404) بأي مخطوطٍ ينتمي إلى فئة باليوغرافية أخرى وثيقة الصلة بالقرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، تسعى ويلان إلى البرهنة على أن هاتين النسختَيْن «تمثلان تقليدَيْن متمايزَيْن في نَسْخ المصحف، يتفقان بصورة أكبر مع الطريقة المتَّبعة في اثنين من الأقاليم الجغرافية»(٧)، بدلًا من القول بأن كلًّا منهما يمثِّل حقبة زمنية مختلفة.

---

(4) Hans-Caspar von Bothmer, op. cit., pp. 4–20.

(5) E. Whelan, Writing the word of God I, *Ars Orientalis* 20 (1990), pp. 113–147.

وقد رأت شيلا بير أن الطريقة التي أتت بها إستل ويلان «واعدة أكثر من غيرها». يُنظر:

Sheila Blair, *Islamic calligraphy*, Edinburgh, 2006, p. 110.

(6) Ibid., p. 124.

(7) Ibid.

وقد كان مصحف مكتبة تشستر بيتي رقم (Is 1404) (الشكل ٣٥) موجودًا في دلتا مصر بداية القرن العشرين، حين رآه برنهارد مورتس (Bernhard Moritz) ونشر في كتابه **تطور الخط العربي** (*Arabic palaeography*) صورًا لاثني عشر شكلًا زخرفيًا مما اشتمل عليه المخطوط[٨]. ثم انتقل هذا المخطوط إلى حوزة ألفريد تشستر بيتي (Alfred Chester Beatty)[٩]. وكان المخطوط في حالة رديئة جدًا، وجرى «ترميمُه» بطريقة بدائيَّة، فاختلط فيه الرَّقّ بالكاغد[١٠]. وقد أزيلت بعض هذه الترميمات مؤخرًا. وتبلغ أبعاد الورقات في وضعها الحالي -بعد بعض التشذيب على ما يبدو- ٤٧×٣٨سم، وتشتمل على عشرين سطرًا في الصفحة[١١]. وتبلغ

(8) B. Moritz, *Arabic palaeography. A collection of Arabic texts from first century of the Hidjra till the year 1000*, Cairo, 1905, pl. 19–30.

(9) E. Whelan, op. cit., p. 131, n. 63.

(١٠) في العديد من ورقات هذا المخطوط، نجد «ورقة غريبة» من الكاغد تحمل اسم NPOLERO أو NPOCERO (يُنظر الورقة الثالثة من المجموعة الثانية). وتتوافق على الأرجح الترميمَ الذي جرى في القرن الثامن عشر (يُنظر ما يأتي لاحقًا). أما الرقّ الأصلي الذي كان على شكل أشرطة صغيرة، فقد أُعيد استخدامه في تدعيم المخطوط وتمتينه. وفي موضع واحد على الأقل (الورقة الثانية من المجموعة الثانية) أُلحِقت قطعة كبيرة من الرقّ بالجزء السفلي من الورقة التالفة.

(١١) عدد الورقات المحفوظة في مكتبة تشستر بيتي غير واضح. ووَفق فهرسة آربري، يشتمل المخطوط على ٢٠١ ورقة. يُنظر:

J. Arberry, *The Koran illuminated. A handlist of the Korans in the Chester Beatty Library*, Dublin, 1967, p. 4, no 3a.

وحين اطلعت عليه رأيت مجموعتَيْن منفصلتَيْن من الورقات، تتألّف الأولى من ثمانٍ وسبعين ورقةً مجموعة مع بعضها، ومرقّمة بشكل متواصل من الرقم ١ إلى ٧٨، وتقابل على الأرجح «المجموعة الأفضل» التي رأتها ويلان. يُنظر:

Whelan, op. cit., p. 132, n. 70.

وتبدأ بقية الورقات بالرقم واحد، والأخيرة تحمل الرقم ٢٠١. ومع ذلك، تتكرر بعض أرقام الورقات في هذه المجموعة الثانية (الورقات ٩٣، ١٠١، ١٠٦)، وبعضها أيضًا مفقود لكن ربما يكون قد اختير ضمن المجموعة الأولى. وعلى أية حال، هذه الورقات غير مرتبة كما ذكرت ويلان. يُنظر:

ibid.

مساحة الكتابة ٤٠,٧×٣٢,٥سم. وعلاوة على «الترميمات» التي أُجريت على حامل الكتابة، نجد الكتابة وبعض الأشكال الزخرفية قد جرى تمرير القلم عليها من جديد أو صُوِّبت أو أُدخلت عليها بعض «التحسينات» من جانب نُسَّاخ لاحقين. وجدير بالذكر أن أحد هؤلاء النسَّاخ المتأخرين في القرن الثامن عشر كَتَب على اللوح المقوَّى في التجليد عبارة «مصحف عثمان بن عفان»[١٢]. وإذا نظرنا إلى حجم النص المكتوب في ورقة واحدة، يمكن القول بأن المخطوط الأصلي اشتمل على أربعمئة ورقة وعشر ورقات. وبعبارة أخرى، استلزم هذا المصحف نحو ثمانية وسبعين مترًا مربعًا من الرَّقّ لنسخِه.

ومعظم الورقات مفصولةٌ اليوم، ولكن وصلتنا بضع ورقات مزدوجة، من ذلك مثلًا الورقتان ١٨-١٩ من المجموعة الثانية، وأيضًا على وجه الخصوص الورقات ٤٦-٥١ و٥٦-٦٣ من المجموعة نفسِها (والورقتان ٥٩-٦٠ في هذه المجموعة مفقودتان)[١٣]. ويتضح من أبعاد الورقات أن المخطوط كان بقطع كامل. وفي ظل استمرار النص بصورة صحيحة في موضعين امتدّا عبر مجموعة من الورقات (٤٦-٥١ وكذلك ٥٦-٦٣ من المجموعة الثانية)، يمكن القول بأن تسلسل جوانب الرقّ لم يلتزم بالمتعارف عليه في المخطوطات الإسلامية، من تقابُل وجه الشَّعر مع نظيره وكذلك الوجه اللحمي[١٤]. وللأسف، فإن

= وفي ظل الوضع المحير لها في الوقت الحالي، سوف أشير للمجموعة الأولى التي جُمِعت ورقاتُها معًا برقم (Is 1404i) ولبقية الورقات برقم (Is 1404ii)، رغم وجود مصحف واحد بالطبع، لكن مع تكرار بعض أرقام الورقات. وعند الحديث عنها فيما يلي من الفصل، سأتبع رقمَ الورقة بالعدد (i) أو (ii) للتمييز بينها، وبهذا يكون معنى الرمز (f. 27/ii) الورقة السابعة والعشرين من المجموعة الثانية للمخطوط (Is 1404).

(١٢) يُنظر:

E. Whelan, op. cit., p. 119.

وترتبط هذه العبارة أيضًا بالترميم الذي حدث للمصحف سنة ١١٤٠هـ/ ١٧١٢م.

(١٣) لا تشير ويلان إلّا إلى الورقتين ٥٦-٥٧، وكذلك ٦٥-٦٦. يُنظر:

ibid.

(١٤) تشير ويلان أيضًا إلى هذا الأمر بناء على تسلسل النص المتصل. يُنظر:

ibid.

حالة المخطوط لا تسمح بتحديد نوع الكراسات التي تألَّف منها المخطوط، لكنها كانت على الأقل كرّاسات ثلاثية.

وكما أشارت ويلان، فإن الخطَّ له السُّمك نفسه الذي وجدناه في ورقات صنعاء، وتنتهي الألف باعوجاج في أسفله يحاذي السطر تقريبًا. والقاف المتطرفة أو المفردة تمتاز بذيل مِنجَلي الشكل. وتبدو الميم المتطرفة أو المفردة قصيرةً لها ذيل مثلَّثة جهة اليسار. وتُرسم النون المتطرفة بشكل رأسي، ويكون الجزء العلوي من الحرف مقوسًا والسفلي قصيرًا. أما اللام-ألف (لا) فمتماثلة تقريبًا، يميل طرفاها جهة بعضهما البعض. ورُسمت علامات الإعجام على شكل جرّات رفيعة، وليس هناك الكثير منها. وقد مُيِّزت القاف بجرّة فوق رأس الحرف، في حين وضعت جرّة أسفل الفاء. واستخدم الناسخ (النسَّاخ) علامات قصيرة لسدِّ الفراغ في نهاية السطر، وغالبًا ما تكون مقوَّسة الشكل. ووضعت علامات الإعراب على شكل نُقَط بمداد أحمر.

وتحتاج طريقة الرسم والإملاء إلى مزيد من الدراسة الوافية. ومع ذلك، فإن مسحًا سريعًا يكشف عن اتباع طريقة الإملاء الكامل في رسم الفعل «قال»، في حين تُكتب كلمة «شيء» بدون الألف المتوسطة. ونرى في الرسم ألف المدّ ظاهرة، وتأتي في بعض الحالات بصورة أكبر من طبعة الملك فؤاد [مصحف القاهرة]. وفيما يخص كلمة «بآيات»، فقد كُتبت بثلاث أسنان صغيرة كما في وجه الورقة السابعة والخمسين من المجموعة الثانية في الآية الرابعة من سورة آل عمران. وفي الموضع ذاته، نجد كلمة «ذو» مكتوبةً بالطريقة القديمة في الإملاء، إذ لحقتها الألف. وبخلاف نسخة دار المخطوطات رقم (1.33–20)، كُتبت «على» بالألف المقصورة. وعلى الرغم من عدم وجود دراسة لطريقة الإملاء في مصاحف القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، فإن نظرةً سريعةً على المخطوط تكشف عن اختفاء خواص الرسم هذه في تلك المرحلة. وقد مُيِّزت علاماتُ الإعراب بنُقَط حمراء، لكن لا ندري إن كانت موجودةً في الأصل أم أنها أضيفت في وقت لاحق.

ولـم يكن المصحف مقسـمًا إلى أجزاء؛ إذ يسـتمر النص في بعـض الورقات في موضـعٍ يُفترَض عنده أنْ يشـير أحد الفواصل إلى بداية جزء أو نهايته[١٥]. وللسبب نفسِـه، نسـتبعد التقسـيم السباعي إلـى أجزاء سـبعة؛ فإمـا أن يكون هـذا المصحف المخطـوط مـن جـزء أو مجلد واحـد، وهو الأرجـح، أو من جزأين (وقد سـقط منه الجزء الأوسط من النص القرآني).

ولا تكاد تجد زخرفةً لفواصل الآيات وعلامات التخميس والتعشير؛ أما فواصل الآيـات فجاءت على شـكل ثلاث شـرطات أو أكثـر مائلة، في حيـن أن الدوائر التي اسـتُخدمت علامـاتٍ للتعشير قد أُضيفت فـي وقت لاحق على ما يبـدو. وقد عُدّت البسملة آية. والتزيين مقصور على الأشرطة الزخرفية التي تفصل السور عن بعضها. وقد بقي من هذه الأشـكال أربعة وثلاثون شـريطًا زخرفيًا[١٦]. ولا تشـتمل على أي إشـارة توضيحية تتعلّق بالسـورة، أما أسماء السور أو عدد الآيات فقد أُضيفت بمداد

(15) Whelan, op. cit., p. 120.

(١٦) من سورة آل عمران حتى سورة التوبة، وسور يوسف والرعد والحجر والنحل وطه، ومن سورة الأحزاب حتى سـورة ص، ومن سـورة غافر إلى سـورة الشورى، وسـورة الجمعة، ومن سورة الملك حتى سـورة المعارج، ومن سـورة المرسـلات حتى سـورة المطففين؛ وفي حالتين من الحـالات نجـد الزخرفة مغطّاة بترميم اسـتُخدِم فيـه الكاغد (ظهر الورقـة الثانية من المجموعة الثانيـة، وظهـر الورقة ٧٨ من المجموعة الثانية؛ أما الأولى فلا تتضح السـورة القرآنية المكتوبة فيها، في حين أن الثانية لسورة الأنفال). وقد نقل برنهارد مورتس صورةً للأشرطة الزخرفية في سـورة آل عمـران (ظهـر الورقة ٥٦ من المجموعة الثانية. يُنظـر: B. Moritz, op. cit., pl. 19)، وسـورة النسـاء (وجـه الورقـة ٥١ من المجموعـة الثانية، اللوحة ٢٠)، وسـورة يوسـف (وجه الورقة ١٢٣ من المجموعة الثانية، اللوحة ٢١)، وسورة الحجر (وجه الورقة ٣٦ من المجموعة الأولـى، اللوحـة ٢٢)، وسـورة سبأ (ظهـر الورقة ٥٧ مـن المجموعـة الأولـى، اللوحة ٢٣)، وسورة فاطر (وجـه الورقـة ٧٠ مـن المجموعة الأولـى، اللوحـة ٢٤)، وسـورة الملك (وجه الورقـة ١٩١ مـن المجموعـة الثانيـة، اللوحة ٢٥)، وسـورة المعـارج (وجه الورقـة ١٩٣ من المجموعة الثانية، اللوحة ٢٦)، وسـورة المرسـلات (ظهر الورقة ١٩٤ من المجموعة الثانية، اللوحة ٢٧)، وسـورة النازعات (ظهر الورقة ٧٥ من المجموعة الأولى، اللوحة ٢٨)، وسـورة عبس (وجه الورقة ٧٧ من المجموعة الأولى، اللوحة ٢٩)، وسـورة التكوير (وجه الورقة ٧٨ من المجموعة الأولى، اللوحة ٣٠).

أحمر في الهامش. ودائمًا ما تكون هذه الأشرطةُ الزخرفية مستطيلةَ الشكل، يظهر فيها عنصر مجدول في أكثر من نصف الحالات[١٧]. وقد وُضِعت بشكل يلائم المساحة الموجودة، وفي بعض المواضع حين يوجد فراغ في السطر الأخير من السورة السابقة تسدُّ هذا الفراغ (مثل سورة آل عمران، ظهر الورقة ٥٦ من المجموعة الثانية)[١٨]. وفي مواضع محدودة لا يشتمل السطر الأخير من السورة إلاَّ على كلمة واحدة، فعندئذ يتم إكمال السطر بشكل زخرفي (انظر مثلًا سورة يس، وجه الورقة ٥٩ من المجموعة الأولى؛ أو سورة الصافات، وجه الورقة ٦٣ من المجموعة الأولى). وفي كلتا الحافتَيْن، يوجد نقش زخرفي نباتي، مع أغصان متعرِّجة تحمل أوراق النبات وتمتدُّ نحو الهامش. وبعضها مختلف ذو طبيعةٍ أبسط، ربما يكون من عمل مزخرف آخر (من ذلك مثلًا العنصر الزخرفي لسورة الأعراف في وجه الصفحة ٢٦ من المجموعة الأولى، أو سورة الحجر في وجه الورقة ٣٦ من المجموعة الأولى). وكثيرًا ما تكون الأشكال الزخرفية الموجودة في الهامش الخارجي مفقودة. وقد استُخدمت ألوان مختلفة، هي الأزرق والأصفر والأحمر والأخضر، وفي حالات محدودة تبدو آثار لونٍ ذهبي، مثل الأشكال الزخرفية في سورة ص (وجه الورقة ١٣ من المجموعة الثانية) أو سورة المرسلات (ظهر الورقة ١٩٤ من المجموعة الثانية). وكما ذكرنا من قبل، ربما أضيفت في فترة لاحقة. ويظهر تسطيرٌ بسنّ جافّ للأشرطة الزخرفية في بعض المواضع.

---

(١٧) جميع السور التالية إما ليس بها إطار أو لها إطار من نوع آخر: سورة آل عمران. يُنظر:

B. Moritz, op. cit., pl. 19,

ومن سورة المائدة إلى سورة الأعراف، وسورة التوبة، وسورتا الحجر والنحل. يُنظر:

B. Moritz, op. cit., pl. 22,

وسورة طه، وسورة الأحزاب، وسورة ص، وسورة الجمعة، وسورة الملك. يُنظر:

B. Moritz, op. cit., pl. 25,

ومن سورة المرسلات إلى سورة النازعات. يُنظر:

B. Moritz, op. cit., pl. 27 and 28,

وسورة عبس.

(18) B. Moritz, op. cit., pl. 19.

وتعتمـد الزخرفة بصورة كبيرة على المـراوح النخيلية (أو أنصاف المراوح) التي تكـون علـى هيئـة قلـب، وأحيانًا تُمدّ لتأخذ شـكل المعيّن الهندسـي وتعطـي مظهرًا متماثلًا من الجانبين. وتظهر هذه المراوح النخيلية وحدها في بعض الأحيان (سـوَر يس، والصافات، والشـورى، والحاقة، وعبـس، والتكوير)، وأحيانًا أخرى مصحوبة بأشـكال هندسية مثل المعيّنات (سورتا النساء، وفصلت)، أو الدوائر (سوَر المائدة، ويوسـف، وغافر)، وأنصاف الدوائر (سـورة فاطر [الشـكل ٣٦]، وسـورة الملك). وفـي جميـع الحالات، تدخـل العناصر الطبيعية فـي بنية الشـكل الزخرفي. وكذلك تكـون هذه العناصـر الطبيعية حاضرة، حيث تعتمد الحشـوات والأشـرطة الزخرفية على الأشـكال الهندسية (انظر مثلًا سوَر التوبة، والرعد، وسبأ، والنازعات). كما أن الوُرَيْـدات التـي تتوسـط الدوائر فـي العناصر الزخرفيـة الموجودة قبل سـورة التوبة ترتبط بالنقوش الزخرفية في قصر الحَيْر الغربي(١٩) أو بالموجودة قبل سورة فصّلت أو القمـر فـي المصحـف الدمشـقي. وتختلـف الفكرة التـي تعتمد عليهـا بعض هذه الزخـارف. فعلـى امتداد الشـريط الزخرفي في وجه الورقة السادسـة والعشـرين من المجموعـة الأولـى، نجد أن أشـكال المعيّنـات متبوعة بخطين متعرجين متشـابكَين يتقاطع كلٌّ منهما مع أربعة أشكال بيضاوية مستقلة لكنها متماسّة (سورة الأعراف). ويسبق سورة طه تشابُك زخرفي أبيض داخل إطار به جديلة ممتدة على مِهاد أخضر، ومربـع صغيـر يميِّـز الزوايا (ظهـر الورقة ٤٦ مـن المجموعة الأولى). وثمة تشـابك زخرفـي أكثـر تعقيـدًا يظهر حول أشـكال نجمية متعاقبـة لها أربعـة أو ثمانية رؤوس تفصل سورة الحجر عن السورة التي تليها (وجه الورقة ٣٦ من المجموعة الأولى). وهناك شريط به لفافة زخرفية تحمل أوراقًا نباتية وأعنابًا نجده قبل سورة المرسلات (ظهر الورقة ١٩٤ من المجموعة الثانية، الشكل ٣٧)(٢٠). وفي غالبية هذه الأشكال

---

(١٩) تُنظر اللوحتان رقم ٣٣ (يسار الوسط) ورقم ٣٤ (الإطار) في:

D. Schlumberger, *Qasr el-Heir el Gharbi*, Contributions de M. Ecochard et N. Saliby, Mise au point par O. Ecochard et A. Schlumberger [Bibliothèque archéologique et historique, CXX], Paris, 1986.

(٢٠) يُنظر:

B. Moritz, op. cit., pl. 27.

وتُنظر أيضًا سورة الانفطار (ظهر الورقة ٧٨ من المجموعة الأولى).

الزخرفية، نجد المراوح النخيلية والأشكال الهندسية أو اللفائف النباتية ذات مظهر نحيل جدًا.

لقد حيّر مخطوط دبلن (Is 1404) الباحثين، وذهب مورتس إلى أن تاريخه يعود إلى القرن الثاني-الثالث الهجري/ الثامن-التاسع الميلادي. بينما رأى جوزيف فون كاراباسك أنه يعود إلى القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي في مراجعة نقدية لدراسة مورتس[٢١]. أما آرثر آربري (Arthur Arberry) فقد اختار التوقف في هذه المسألة عند فهرسته للمخطوطات القرآنية في مكتبة تشستر بيتي[٢٢]، في حين عزاه ديفيد جيمس (David James) -في فهرسٍ لأحد المعارض- إلى القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي[٢٣]. وقد ذكرنا من قبل ما اختارته ويلان.

ولا ينبغي تناول مسألة التاريخ بمعزلٍ عن مصحف صنعاء المحفوظ بدار المخطوطات برقم (20–33.1). فهناك علاقة واضحة بين خط هذا المصحف (الذي اقترحتُ تسميتَه بـ«مصحف صنعاء الأموي»)[٢٤] وبين الخط الذي كُتب به مخطوط دبلن. وللأسف، لم يبقَ إلا القليل من هذا المصحف الذي اشتمل في الأصل على ٥٢٠ ورقةً بحسب فون بوتمر[٢٥]. ومن واقع ما نشره فون بوتمر، يمكن القول بأن

---

(21) J. von Karabacek, Arabic palaeography, *WZKM* 20 (1906), p. 136.

(22) A.J. Arberry, op. cit., p. 4, no 3a.

(23) D. James, *Qur'ans and bindings from the Chester Beatty Library*, London, 1980, p. 23, n° 10.

(24) F. Déroche, New evidence about Umayyad book hands, in *Essays in honour of Ṣalāḥ al-Dīn al-Munajjid* [al-Furqān publication, n° 70], London, 2002, p. 629.
واختيارُ بهنام صادقي تسمية «طُرْسِ صنعاء» (مخطوط رقم 01–27.1) بـ«مصحف صنعاء الأول» يزيد الأمورَ تعقيدًا؛ فهاتان التسميتان متقاربتان بدرجةٍ لا تَحوُل دون وقوع لبس. يُنظر الفصل الثاني من هذا الكتاب، بالإضافة إلى:
B. Sadeghi and U. Bergmann, The Codex of a Companion of the Prophet and the Qur'an of the Prophet, *Arabica* 57 (2010), p. 347.

(25) H.-C. von Bothmer, op. cit., p. 5.
وقد عُثر على خمس وعشرين ورقةً حتى الآن.

الورقات السائبة هي التي وصلت إلينا، وأكبرها حجمًا ورقةٌ تبلغ أبعادها ٤٤×٣٦,٥سم. ومع ذلك، يرى فون بوتمر أن الأبعاد الأصلية لهذا المخطوط بلغت ٥١×٤٧سم(٢٦). وعلى غرار مخطوط دبلن، يبلغ عدد الأسطر في الصفحة الواحدة عشرين سطرًا في العادة. وتوصّل فون بوتمر إلى نتيجة ترى أن المخطوط تألّف في الأصل من صحائف أحادية(٢٧)؛ وبعبارة أخرى، استُخدمت صحيفة رَقّ كاملة لإنتاج كل ورقة من ورقات المخطوط(٢٨). ويؤكد فون بوتمر أن حجم الورقات نفسها يستبعد احتمالية أن تكون ورقة المخطوط عبارة عن نصف ورقة رَقّ مزدوجة، وأن ترتيب جوانب الرقّ بحيث يتقابل وجهُ الشَّعر مع نظيره ووجهُ اللحم مع مثيله(٢٩) ليس له إلا احتمال واحد بأن يكون الناسخ (النسّاخ) قد اضطر لترتيبها بهذا الشكل ليوافق غرضًا أراده(٣٠). وعلى العكس، فإن الترتيب المعتاد (الذي يتقابل فيه جانب

(26) Ibid.

(٢٧) يُنظر:

F. Déroche et al., *Islamic codicology, an introduction to the study of manuscripts in Arabic script*, London, 2005, p. 14.

(28) Ibid., p. 16.

(٢٩) ذكر ديروش في كتابه الذي صدرت ترجمته إلى العربية بعنوان **المدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربي** أن شكل المصحف قد ارتبط ارتباطًا وثيقًا بالكرّاس، والكرّاس مجموعٌ من الأوراق المزدوجة المتداخلة بعضها في بعض، ويجمعها مرور خيط واحد للتجليد. والورقة المزدوجة أو الدِّبلوم هي قطعة مستطيلة من المادة المستخدمة مطويّة نصفين من وسطها، بحيث تشكّل ورقتين وتحمل كل واحدة منهما وجهين نطلق عليهما صفحة. وعادة ما يكون الكرّاس من الرقّ، ويُطوى الفرخ من الوسط ليشكّل ورقتين، وعندها يتألّف الكرّاس من أربع صفحات. ومن الممكن الحصول على كرّاسات ذات ورقتين أو أربع أو ثماني ورقات دون أن نطوي فرخًا من الرقّ، وهناك كرّاسات اشتملت على عدد فردي من الأوراق المزدوجة، فالكرّاس الأحادي يشتمل على ورقة مزدوجة واحدة. وقد لاحظ العالِم الألماني غريغوري أن هذا النمط من الطيّ يؤدي إلى أن يكون الجانبان المتقابلان لورقة كرّاس رقّيّة من طبيعة واحدة هي الشَّعر أو اللحم. يُنظر: ديروش، **المدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربي**، ترجمة: أيمن فؤاد سيد، لندن: مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، ٢٠٠٥م، ص١٢٢-١٣٠. [المترجم] =

(30) Ibid., n. 139.

اللحم مع الشعر عدا في منتصف الكرّاسات، وعند التقاء الكرّاسات المتصلة) يقتضي استخدام أوراق مزدوجة.

وليست هذه الأقوال مُقنِعةً. فقد كان الشكل السائد من كرّاسات الرَّقّ في النُّسَخ المتأخرة من المصاحف (الكرّاس الخماسي الذي يتقابل فيه جانب الشَّعر مع جانب اللحم) واحدًا من عدَّة أشكال في القرن الأول من مجيء الإسلام، ولم يكن الخيار الوحيد. وقد ظهرت الكرّاسات التي صُنعت وَفْقَ قاعدة غريغوري -أي بالترتيب نفسِه الذي وصفه فون بوتمر- في المصحف الباريسي وانتشرت إلى حد ما في العصور الأولى. بل إن مخطوط مكتبة تشستر بيتي في دبلن هو نفسه مؤلَّف من كرّاسات معتمدة على هذا الترتيب. ومن جهة أخرى، لم يبيِّن المؤلف الأسباب التي دفعته لتبنّي هذا التقدير المرتفع فيما يخص حجم الأوراق. وحتى لو سلَّمنا بأن الأوراق كانت أكبر حجمًا من وضعها الحالي، فإن هذا الحجم لا ينفي احتمالية استخدام أنصاف أوراق مزدوجة. فواقع الحال أن مخطوط دبلن مصنوعٌ من أوراق مزدوجة ذات أبعاد تزيد قليلًا عن ٤٧×٧٦سم، وسوف أتناول بالتحليل مصحفًا آخر من أوراق مزدوجة تبلغ أبعاده ٥٠×٨٦سم، وهي قريبة من الأبعاد التي اقترحها فون بوتمر للحجم الأصلي للمخطوط (٥١×٩٤سم). وبعبارة أخرى، فإن المخطوط رقم (20–33.1) هو مصحف بقطع كامل، تمامًا مثل مخطوط دبلن (Is 1404).

ولو كان تقدير أوراق المخطوط في حالته الأصلية بهذا العدد صحيحًا، أي ٥٢٠ ورقةً، فمعنى هذا أنه استلزم نحو ٢٦٠ جلدًا من جلود الحيوانات لإخراج هذا المصحف. ووفق تقدير تقريبي بناء على حجم النص في الصفحة، أقترح أن يكون عدد الورقات نحو ٣٧٠ ورقةً. وبعبارة أخرى، احتاج نسخُ هذا المصحف إلى قرابة تسعين مترًا مربعًا من الرقّ، أي أقل من الحجم الذي افترضه فون بوتمر حين قدَّره بنحو ١٢٤ مترًا مربعًا، لكنه استلزم -مع ذلك- قطيعًا من ١٨٥ حيوانًا.

وتنتهي الألف المفردة باستدارة سفلية جهة اليمين على شكل خُطّاف مفتوح،

= ويُنظر وصف الشكل السائد للكرّاس في: F. Déroche et al., op. cit., pp. 74–76.

على نحوٍ أبرز مما نجده في مخطوط دبلن (Is 1404). وخط الألف المنتصب مستقيم ينتهي باعوجاج، والعين والغين المتوسطة لهما نتوءٌ أيمن رأسي، في حين يميل الأيسر جهة اليسار، ولا يختلف شكل الحرف عمّا رأيناه من قبل. وكما هو الحال في غالب المصاحف الأموية[٣١]، فإن الجرّة الأفقية السفلية لحرف الكاف تمتدُّ جهة اليسار، وإن كان ذلك أقلَّ بوضوح عمّا شاهدناه في مصحف الفسطاط مثلًا. والميم المتطرفة مستديرةُ الشكل، أشبه برمز «المستديرة» الموسيقي، مع ذيل مثلَّث مدبَّب جهة اليسار أنحف بكثير من المصحف السابق. وتأتي النون المتطرفة على شكل حرف (L) معكوس، ولها جزء منتصب عريض تميل هامته نحو اليسار قليلًا، والاستدارة السفلية قصيرة عمودية وهي أنحف من نظيرتها في مخطوط دبلن لكنها أطول منها. وطرفا اللام-ألف (لا) ينتصبان من قاعدة مثلّثة غير متماثلة، وينحنيان قليلًا جهة المحور الرأسي للحرف. وحين تأتي الهاء في أول الكلمة أو في وسطها تكون مثلّثة بفتحتَيْن لهما شكل منفرج. ويستخدم الناسخ في بعض الأحيان علاماتٍ لسدِّ الفراغ في نهاية السطر، وعادة ما تكون قصيرة. وتظهر علامات الإعجام بصورة كبيرة، وقد مُيِّزت الفاء بجرّة قصيرة فوقها، في حين وُضِعت جرّة تحت القاف. واستُخدمت النُّقَط الحمراء في علامات الإعراب على طريقة أبي الأسود الدؤلي. وقد ناقشنا في الفصل السابق تاريخ ظهور هذه العلامات؛ وحتى إن لم يكن هناك دليل قاطع على استخدامها بنهاية القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي أو مطلع القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي، فإن كثرة المصاحف التي ترِد فيها علامات الإعراب على صورة نُقَط حمراء تشير إلى انتشارها في ذلك الوقت.

أما تحليل طريقة الرسم والإملاء الذي أستعرضه هنا فيظل مبدئيًّا؛ إذ يعتمد على صور قليلة من المخطوط لم يُنشر سواها حتى الآن. وفي ضوء ما أمكنني جمعه، يبدو أن هناك تطوراتٍ في طريقة الرسم الكامل، مثلما جاء في مخطوط دبلن

(31) F. Déroche, Un critère de datation des écritures coraniques anciennes: le *kāf* final ou isolé, *Damaszener Mitteilungen* 11 (1999), pp. 87–94 and pl. 15–16 [*In memoriam M. Meinecke*].

(Is 1404) عند مقارنته بالمصاحف التي سبق ذكرها. فقد كُتبت كلمتا «عذاب» و«عبادي» بالألف، وهو ما يتسق مع طريقة الإملاء الكامل. والطريقة القديمة في رسم كلمة «آيات» إذا دخلت عليها الباء لا تزال موجودة، فتُرسم بثلاث أسنان صغيرة. وظهرت إحدى الخواص الجديدة في كتابة «على» بالألف الممدودة بدلًا من المقصورة (علا). وعند مقارنة الورقة التاسعة والستين من المصحف الباريسي بإحدى ورقات مصحف صنعاء الأموي، يتضح لنا أن صيَغ «فاعل» باتت مكتوبةً بالألف بعد فاء الكلمة. ومع ذلك، تظل بعض صيَغ الجُموع مكتوبةً بإملاء ناقص، كما في لفظة «أعجاز» التي رُسمت بغير الألف إلى جانب كلماتٍ أخرى ظهرت فيها الألف.

ومُيِّزت رؤوس الآيات بجرّات رفيعة مائلة، وأُضيفت علامات التخميس والتعشير في وقت لاحق. وعُدّت البسملة آية. وتُعَدُّ غُرّة المصحف -التي تأتي في صفحة مزدوجة مشتملة على الزخرفة- هي السمة الأبرز في هذا المخطوط، وربما كان من المناسب أن أضيف هنا أن هذا المصحف هو واحدٌ من أوائل المصاحف -إن لم يكن أولها- التي بقيت فيها بداية سورة الفاتحة ونهاية سورة الناس موجودة في موضعها. وفيما يخص تاريخ النص القرآني في سياق فرضية جون وانسبرو، فإن هذا المصحف يمثِّل شاهدًا مهمًّا يعود لمطلع القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي. ويستهلُّ هذا المصحف المخطوط في وضعه الحالي بنجمة كبيرة ثمانية الرؤوس في أول وجه من صفحاته(٣٢). فهل كان بهذه الصورة منذ البداية أم أن الورقة الأولى من المخطوط اختفت وكانت مقابلة للزخرفة الموجودة اليوم فيما يُعد الورقة الأولى،

---

(٣٢) يُنظر:

H.-C. von Bothmer, op. cit., pp. 12–13, fig. 9;

وهو يرِد بالفعل في:

H.-C. von Bothmer, Frühislamische Koran-Illuminationen: Meisterwerke aus dem Handschriftenfund der Großen Moschee in Sanaa/Yemen, *Kunst und Antiquitäten* (1986/1), fig. 1.

وقارن ذلك بـ:

D. Schlumberger, op. cit., pl. 73.

واشتملت هي الأخرى على نجمة ثمانية الرؤوس؟ من المستحيل الوصول إلى نتيجة قاطعة. وفي الجزء الخارجي من النجمة تبرز من الزوايا أشجار موجودة بين رؤوس النجمة، وتمرُّ جذوعها متتاليةً من فوق إطارات النجمة وأسفل منها. وتنبثق من دائرة وسطى بها زخرفة متشابكة.

ونجد الافتتاحية الأولى التي وصلتنا -وهي الأشهر قطعًا- في ظهر الورقة الأولى ووجه الثانية، على هيئة بنايتَيْن يرى البعض أنهما مسجدان[٣٣]. وفي ظهر الورقة الأولى نجد بناية بها صفٌّ من العقود المقنطَرة، وما يزال يظهر في الجزء السفلي بابان يمكن الوصول إليهما عبر دَرَجات مختلفة. وهناك مزهرية إلى جانب الدَّرَج الأوسط. ولا يظهر إلا نصف الجزء «الداخلي» من البناية، ولكن هذا يكفي لندرك أنه صحن المسجد وبه قناطر أعلى وأكبر من العقود المقنطَرة الجانبية، واثنتان من هذه العقود الجانبية تكافئ إحدى القناطر الوسطى. وهناك مصابيح تتدلَّى من العقود الجانبية. وفي الجزء العلوي من الصحن الأوسط يمكن أن نرى منحدَرًا. وتنمو الأشجار أعلى هذه البناية الغامضة[٣٤]. والإطار عبارة عن شريط من تشابُك نباتي يختلف في شكله وروحه -إلى حد ما- عن بقية التصوير الواقعي للغاية، وهناك أثر لدَرَج في الجزء العلوي التالف من الإطار الرأسي. وفي مقابل هذه الصورة التي تحتلُّ صفحة كاملة، نجد بنايةً أخرى مرسومة بالطريقة الواقعية نفسِها، لكنها ذات شكل مختلف تمامًا (وجه الورقة الثانية). وهناك عقود مقنطرة تتدلَّى منها مصابيح تحيط بصحن المسجد. وثمة قنطرة أكبر حجمًا في الجزء العلوي بين الأشجار، نجدها هنا أيضًا «في أعلى» البناية.

وفي ظهر الورقة الثانية كُتبت بداية النص القرآني (سورة الفاتحة والآيات الأولى

---

(٣٣) يُنظر:

H.-C. von Bothmer, op. cit. (1987), pp. 5–8, pl. I–II and figs. 1, 2, 5 and 7.

(٣٤) قارن بما في المرجع التالي:

M. Bernabo et al., *Il Tetravangelo di Rabbula: Firenze, Biblioteca medicea laurenziana Plut. 1.56. L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, Rome,2008 , pl. VI–X, XVI, XVIII–XXIV.

من سورة البقرة) داخل إطار مزدوج؛ أما الأول فيأتي ضمن سلسلة إطارات تصغُر في الحجم شيئًا فشيئًا عند الافتتاحيات أو البدايات التالية (أي في الجزء الذي يراه المرء عند فتح المصحف)(٣٥). ويتألَّف الإطار الأخير من شريط مزخرف بمراوح نخيلية ودوائر، وفي زواياه مربع به عنصر على شكل (X). وينعكس ذلك على عدد الأسطر داخل الإطار. وبعد هذا التسلسل الأول، يظهر النص مكتوبًا بطريقة عادية، وإن لم يكن هناك دليل يبيِّن لنا كيف بدا شكل الجزء الأوسط من المصحف. وفي نهاية هذا المخطوط، بدايةً من سورة العلق، يظهر النصُّ من جديد داخل إطارات، ونجدها واسعةً بصورة خاصة في الافتتاحيات الثلاث الأخيرة. وقد وصلتنا قطعة من سورة الناس رأينا أن النص فيها مكتوبٌ داخل إطار مزخرف بأوراق الشجر وأشكال لولبيَّة أشبه بمحاليق النباتات(٣٦). وفي ضوء ما وصلنا من الجزء الأخير في هذا المصحف الفاخر، يتضح اتباع أسلوب التناظر -جزئيًا- في إخراج الافتتاحية الأولى وختام هذا المخطوط.

وتُعَدُّ الأشرطة الزخرفية التي تفصل بين السور عنصرًا مهمًّا في زخرفة هذا المصحف. ولا تشتمل هذه الأشرطة في الأصل على اسم السورة أو عدد الآيات، وقد أضيفت في فترة لاحقة بمدادٍ ذهبيٍّ على العنصر الزخرفي الأصلي(٣٧). ولا تلتزم بالشكل المستطيل في كل الأحوال، وإنما تُكيَّف أحيانًا بحسب الفراغ المتاح في السطر الأخير من السورة السابقة. وبعبارة أخرى، تملأ تلك الأشرطة بقية السطر الأخير في السورة السابقة حين ينتهي النص القرآني قبل نهاية السطر. وحين يحدث هذا، ربما يُقلَّص الشريط من جانبه الأيمن، فيتّخذ مظهرًا أكثر رشاقةً تظهر فيه عناصرُ نباتية متنوعة أو أغصان منمّقة(٣٨). وكما هو الحال في مخطوط دبلن (Is 1404)،

(35) H.-C. von Bothmer, op. cit., p. 13 and fig. 10.

(٣٦) المِحلاق أو الحالق في النبات هو ورقة تحوَّل نصلُها إلى ضلعٍ ليفيٍّ التركيب أسطوانيِّ الشكل مستطيلٍ يُمكِّن النبات من التسلُّق والتعلُّق كما في الكرمة. يُنظر: إدوار غالب، **الموسوعة في علوم الطبيعة**، بيروت: دار المشرق، ط٢، ج١، ص٤٠٨. [المترجم]

(37) H.-C. von Bothmer, op. cit., p. 5 and 13.

(38) Ibid., p. 13 and fig. 23.

توجد زخرفة صغيرة في كلا طرفي الشريط، لكنها تقتصر أحيانًا على الجانب الأيسر[٣٩]. ويتكرر هذا الأمر -على ما يبدو- كلما كان الجزء الأيسر من الشريط الزخرفي على هيئة غصن. وتجدر الإشارة إلى أن هذه النقوش الزخرفية تمتدُّ قليلًا إلى الهوامش. وكقاعدة عامَّة، فإن طرفي الشريط الزخرفي للسورة دائمًا ما يقعان داخل حيز الكتابة وليس على الخط الرأسي الذي يحدِّد المساحة المخصَّصة للكتابة. وتعتمد هذه الزخارف على مجموعة من مصادر الزينة، منها ما هو نباتي أو عناصر مجدولة أو أشكال هندسية. ويمكن ملاحظة هذا التنوع أيضًا في أشكال النقوش الزخرفية الصغيرة، مثل أنصاف المراوح النخيلية أو أزواج من الأغصان. وبحسب فون بوتمر، فهناك شكل يشبه السهم أو النشَّاب محاطٌ بلفافة زخرفية تُزيِّن المساحة الفارغة في نهاية سورة الرحمن[٤٠].

وما يزال تاريخ هذا المصحف محلَّ نقاش. ففي فهرس معرض **مصاحف صنعاء**، أشير إلى هذا المخطوط بـ«المصحف الأموي»، وأُرجِع تاريخه إلى مطلع القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي[٤١]. ورأى فون بوتمر أن هذا المصحف اكتمل في أواخر عهد الوليد بن عبد الملك بين عامي ٧١٠-٧١٥م[٤٢]. وقد أُجري تحليل للرَّق بالكربون المشعّ، وبحسب النتائج المعايرة وُجِد أن تاريخه يعود إلى الفترة ما بين عامي ٦٥٧-٦٩٠م[٤٣]. ومع ذلك، فقد تشبَّث فون بوتمر بالتاريخ الذي توصَّل إليه. واتفق مع جنكينز في أن هذا المصحف قد كُتب في الشام[٤٤]. وقد عارضت

---

(39) Ibid., p. 13.

(40) Ibid.

للأسف لم يُورِد المؤلف صورة لهذه الجزئية.

(41) *Maṣāḥif Ṣan'ā'*, Kuwait, 1985, p. 45.

(42) H.-C. von Bothmer, op. cit. (1987), p. 16.

(43) Hans-Caspar von Bothmer, Karl-H. Ohlig and Gerd-R. Puin, Neue Wege der Koranforschung, *Magazin Forschung, Universität des Saarlandes* 1 (1999), pp. 33–46.

وقد ذكر ألان جورج تاريخًا غير معلن للمداد، اقترح فيه أنه يعود لفترة زمنية بين عامي ٧٠٠-٧٣٠م. يُنظر:

A. George, *The rise of Islamic calligraphy*, London, 2010, p. 79.

(44) H.-C. von Bothmer, op. cit. (1987), p. 16; =

ويلان نسبة هذا المصحف لزمن الأمويين، وكتبت تقول: «آمل في أن أبرهن على وجود نظائر أخرى تعود لتاريخ متأخر عن الحقبة الأموية»، ولكنها لم تنشر هذه الدراسة التي يُفترض أن تعارِض النتائج التي توصل إليها فون بوتمر(٤٥). ولم نعلم برأيها هذا إلا في سياق حديثها عند التعليق على مخطوط دبلن (Is 1404).

وثمة أوجه تناظر يمكن إثباتها بين مصحف دار المخطوطات (المحفوظ برقم 20–33.1) وبين مخطوط دبلن، مما يدل على أنهما متعاصران. وأبعادهما في وضعهما الحالي متقاربة جدًّا (٤٤×٣٦,٥ مقابل ٤٧×٣٨سم). وقد أثبت الفحص الكوديكولوجي للمخطوطَيْن وجود مواطن تشابه مذهلة بينهما؛ فكلاهما بقطع كامل، وتعتمد كراسات الرقّ على تتابُع جانبي الشَّعر واللحم وَفْقَ قاعدة غريغوري. وخطُّ المصحفَيْن سميكٌ قليلًا عن خط مصحف الفسطاط الأموي مثلًا. ويشترك الخطان في الميل إلى إبراز عرض الحروف واتساعها، لكن خط المصحفَيْن يعتمد في ذلك على أداة لها سنّ أكبر لعلها أُعدّت خصيصًا لتناسب المصاحف ذات القطع الكامل، حتى لا يقتصر الأمر على مجرَّد تكييف الخط ليناسب صفحة أكبر حجمًا، وإنما يتعدى إلى إخراج أجزاء متوازنة لها أبعاد ثلاثة. وسُمك جرّة القلم دليلٌ على حدوث تطور فنيّ. ولا يقتصر الأمر على بَرْي سنّ القلم بصورة أكثر سمكًا، بل شمل على الأرجح تغييرًا في الأداة نفسِها أو في مادة المخطوط، علاوة على تغيير في حركات الناسخ وطريقته. وهو تطور مثير جدًّا؛ إذ يبدو مفاجئًا بعض الشيء، ولم تُعرَف أداة مماثلة في تقاليد المخطوطات الأخرى في هذه المنطقة. واختيار الناسخ أن يكتب عشرين سطرًا في الصفحة حتمًا ليس من قبيل المصادفة. وهيمنت في كلا المصحفَيْن طريقةُ الإملاء الكامل، لكن لا تزال بعض الخواص المبكِّرة حاضرة، من ذلك مثلًا كتابة لفظة «بآيات» بثلاث أسنان صغيرة. ومع ذلك، فإن النسّاخ لا يتفقون في طريقة كتابة «على»؛ فقد وجدنا في مخطوط دبلن السيرَ على الطريقة «القديمة» (ولا تزال معمولًا بها في وقتنا الحالي)، حيث كُتبت بالألف المقصورة، في حين

= ويُنظر أيضًا: مارلين جنكينز، مرجع سابق، ص٢٣.

(45) E. Whelan, op. cit., p. 125.

«محسَّنًا» جاءت فيه الكلمة بالألف الممدودة[٤٦]. يَستخدم مصحف دار المخطوطات في صنعاء (المحفوظ برقم 20–33.1) إملاءً

وعلى الرغم من اقتصار المقارنة بين الزخرفة المستخدمة في المصحفَيْن على الأشرطة التي تفصل بين السور، فإنها تكشف عن اعتماد الفنانين على مجموعة زخرفية مشتركة. فالمراوح النخيلية المنتشرة في مصحف دبلن (كما في الشكلَيْن ٣٥-٣٦) تبرز بشكل خاص في الشريط الذي يسبق سورة البروج في مصحف دار المخطوطات (20–33.1)[٤٧]. والجمع بين الدوائر وأشكال المعيّن الهندسي في الشريط الذي يسبق سورتَي القيامة والشمس[٤٨] يذكِّرنا بالشريط الزخرفي لسورة الجمعة (وجه الورقة ١٨٨ من المجموعة الثانية) أو سورة التوبة (ظهر الورقة ٣٣ من المجموعة الأولى) في مخطوط دبلن. واللفافة النباتية المشتملة على الأعناب وأوراق الشجر في الشريط الزخرفي لسورة عبس شبيهةٌ بالزينة المستخدمة بعد سورة الملك في نسخة دار المخطوطات[٤٩]، والتشابك الأبيض في الشريط الزخرفي لسورة طه (ظهر الورقة ٤٦ من المجموعة الأولى) مستوحًى من النموذج نفسِه المتَّبع في عنصرَي الإطار في سورة الناس بمصحف صنعاء.

وقد أبرزَت المقارنةُ أوجهَ الشَّبه مع نظائر أخرى من التقاليد المخطوطة المعاصرة أو المبكِّرة ومع عدد من الأعمال الفنية[٥٠]. وعلى المستوى الأعم، فقد كان لتأثير النُّسَخ المبكِّرة من الكتاب المقدَّس التي تتسم بحجمها الكبير دورُه في التطور، مما

---

(٤٦) لعل لَبسًا وقع للمؤلف في هذه الجزئية. فالمعلوم أن «على» بالألف المقصورة هي الطريقة المحسَّنة في الرسم والإملاء، كما يقرِّر هو نفسه في موضع لاحق من الكتاب، يؤكِّد فيه وجود ظاهرة «جديدة» في رسم أحد المصاحف هي كتابة «على» بالألف المقصورة. والغريب أن المؤلف وضع هنا كلمة «القديمة» بين علامتي تنصيص. (المترجم)

(47) H.-C. von Bothmer, op. cit. (1987), fig. 15.

(48) Ibid., fig. 14 and 17.

(49) Ibid., fig. 20.

(٥٠) أكَّد فون بوتمر مرارًا على انعقاد الصلة مع العصور القديمة المتأخرة. يُنظر:

H.-C. von Bothmer, op. cit., p. 14 and 16.

اسفر عن زيادة في حجم المصحف[٥١]. فإذا نظرنا إلى مصحف دار المخطوطات في صنعاء (20-33.1)، فإن الزخرفة الموجودة في وجه الورقة الأولى مشابِهة لصورة الإهداء الشهيرة في مخطوط ديوسقوريدس في فيينا (Vienna's Dioscorides) -الذي يعود إلى القرن السادس الميلادي- وتحمل رسمًا لمَن استكتبت النسخة، وهي السيدة جوليا أنيسينا (Julia Anicina)، وقد صوَّرها الناسخ داخل نجمة ثمانية الرؤوس لها الهيئة نفسها التي رأيناها في مخطوط دار المخطوطات. وكان العنصر المعماري جزءًا من المخزون الزخرفي الذي اعتمدت عليه المخطوطات الدينية المسيحية. ولعل أشهرها الجداول الكَنَسية التي تَظهر في صورة قوائم تحيط بها أعمدة متوَّجة بعقود مقنطرة. وفي حالة أناجيل رابّولا (Rabbula Gospels)، التي اكتملت نسخةٌ منها سنة ٥٨٦م في شمال الشام، نجد الرسومات مشتملةً على عنصر معماري استُخدم إطارًا لتصوير الأشخاص والأشكال، سواء منفردة أو في مجموعات[٥٢]. وفي تقليد الرسم الذي سارت عليه العصور القديمة المتأخرة، يضفي العنصر المعماري مهابةً خاصةً على المشهد[٥٣]. وربما يُنظر إليه على أنه صورة مثالية للبناية الدينية، وإشارة بصرية يمكن أن يكون لها مدلولٌ خاصٌ لدى مُستكتِبي مصحف صنعاء[٥٤]. وقد امتدَّ هذا التصوير الأيقوني -قبل القرن السابع الميلادي على الأرجح- إلى أقطار نائية مثل الحبشة، كما اتضح من أناجيل أبا غاريما (Abba Gärima Gospels)[٥٥]. وإذا عدنا للحديث عن زمن

---

(51) Th.S. Pattie, The creation of the great codices, in J.L. Sharpe III and K. Van Kampen eds., *The Bible as book, The manuscript tradition*, London, 1998, pp. 61–72.

(٥٢) يُنظر:

C. Ceccheli, G. Furlani and M. Salmi, *The Rabbula Gospels*, Olton, 1959, pl. 1a, 2a, 9b and 14a; M. Bernabo et al., op. cit., pp. 84–86, pl. I–III and XXVII.

(٥٣) يُنظر على سبيل المثال في زمن الأمويين:

D. Schlumberger, op. cit., pl. 34, upper level and 68, d and e.

(54) A. George, op. cit., pp. 85–86.

(55) J. Mercier, La peinture éthiopienne à l'époque axoumite et au XVIIIe siècle, *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres* 2000, pp. 36–45 et fig. 1–2.

الأمويين، نجد أن نقوش الفسيفساء التي تزيّن الجامع الأموي في دمشق تدلّ على أن التصوير الأيقوني ما زال حاضرًا في السياق الإسلامي، ويؤكّد مصحف الفسطاط والمصحف الدمشقي وجودَ هذا التصوير في المخزون الزخرفي الذي استقت منه المصاحف القرآنية. ويمكن تقدير تاريخٍ لمخطوط صنعاء (20–33.1) بناءً على أوجه الشَّبه والتناظر هذه، علاوة على دراسة التقنيات المستخدمة في إخراج المخطوط وطريقة الإملاء المتبعة في نسخه. وتُعَدُّ نتائج التحليل بالكربون المشعّ مؤشرًا على وضعٍ زمنيٍّ يستبعد نسبته إلى فترة متأخرة بصورة كبيرة.

وقد كُتب مصحفا صنعاء ودبلن في العقود الأولى من القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي إبّان الحكم الأموي، وفي سياق رسمي على الأرجح. ولا شكَّ أن تكلفة هذين المصحفَيْن مرتفعة بصورة كبيرة إذا ما قورنت بمصاحف سابقة مثل مصحف الفسطاط. وتجلّت العناية بمظهر هذا الكتاب المقدَّس في الشكل الخارجي العام (فكان المصحف على هيئة كتاب كبير)، وكذلك في طريقة كتابة النص القرآني (فمن الضروري أن يكون المصحف كتابًا جميلًا). وتطورت ثقافة حقيقية للكتاب على الأقل في بعض الأوساط.

وكلا المصحفَيْن بعيدٌ كل البُعْد عن أن يكون حالة فردية لمصاحف قرآنية كبيرة الحجم، فهناك المزيد من الأدلَّة على إخراج مصاحف ذات قطع كامل. ومع أنهما لا يوفران معلوماتٍ حول المصاحف الأكثر شيوعًا، فإنهما يجلّيان جانبًا من جوانب عملية إنتاج المصاحف القرآنية في العقود الأخيرة من الحكم الأموي.

وقبل التحوُّل إلى ثلاثة نماذج أخرى تتصل بهذين المصحفَيْن، تجدر الإشارة هنا إلى مصحفٍ آخر قريبٍ منهما من ناحية تطور الخط(٥٦). إذ يتميز هذا المصحف

= يُنظر ما ورد في الحاشية رقم (١) من إشارة إلى المطبوعات الأولى التي تناولت هذه الرسومات، أوردها جوليس لوروا (J. Leroy).

(٥٦) وقفتُ على هذا المصحف المخطوط -المشتمل على ٣٣٢ ورقة، وبه ترميم من الكاغد حلَّ محلَّ الرقّ- من خلال الصور التي نشرها برنهارد مورتس. يُنظر:

B. Moritz, op. cit., pl. 17–18.

وبحسب غروهمان، فإن رقم إيداع هذا المخطوط بدار الكتب هو «مصاحف ٣٨٧». يُنظر: =

بخطٍّ قريبٍ جدًا من الخط المستخدم فيهما، كما أن مظهره دليل على أنه مصحف من القطع الكبير (الشكل ٣٨). ومع ذلك، فإن مسطرة المصحف مختلفة؛ إذ يبلغ عدد الأسطر في الصفحة ١٨ سطرًا، ولا توجد به -على ما يبدو- زخرفة للسور القرآنية. ولا أثر لعلامات الإعراب في الصورة المنشورة له.

وبالعودة إلى فئة المصاحف المشتملة على عشرين سطرًا في الصفحة، يمكن أن نضيف إلى اللائحة عنصرًا آخر وجدناه ضمن القطع المخطوطة التي تعود لمجموعة صنعاء (الشكل ٣٩). وقد عُرض في الكويت سنة ١٩٨٥م(٥٧)، ومؤخرًا في أمستردام(٥٨). ومع أن هذا المصحف لم يُنشر بصورة مناسبة أبدًا، فقد أمكنني

= A. Grohmann, The problem of dating early Qurʾāns, *Der Islam* 33 [1958], p. 216, n. 17.

وقد عُرضت بضع ورقات من النسخة نفسِها على الأرجح للبيع في باريس منذ سنوات قليلة (في مزاد بواسيغيرار [Boisgirard]، بمعرفة الخبيرة آن ماري كيفوركيان [A.M. Kevorkian]، في فندق دروو [Hôtel Drouot] في ٢٨-٢٩ أبريل ١٩٩٧م، قطعة رقم ٣٨). وقد ثار جدل كبير في قراءة تاريخ الوقفية، فيرى مورتس أنه يعود إلى سنة ١٦٨هـ/ ٧٨٤-٧٨٥م، في حين اختار جوزيف فون كاراباسك سنة ٢٦٨هـ/ ٨٨١-٨٨٢م. يُنظر:

J. von Karabacek, op. cit., p. 136.

وتابعه على هذا ديفيد ستورم رايس. يُنظر:

D.S. Rice, *The unique Ibn al-Bawwāb in the Chester Beatty Library*, Dublin, 1955, p. 2, n. 4.

بينما اختار مؤلف الفهرسة الوصفية في فهارس مكتبة القاهرة تاريخًا آخر يعود إلى سنة ٣٦٨هـ/ ٩٧٨-٩٧٩م (**فهرست الكتب العربية الموجودة بالكتبخانة الخديوية**، القاهرة، ج١، ١٣١٠هـ/ ١٨٩٣م، ص٢، رقم ١٧٨٥٢). ويُنظر أيضًا:

E. Whelan, op. cit., p. 133, n. 85.

وكما أوضح رايس، فإن الوقفية تشير إلى «الجامع العتيق» في الفسطاط، مما يستبعد قراءة مورتس؛ لأن المسجد لم يُعرف بـ«العتيق» إلا بعد الانتهاء من مسجد ابن طولون سنة ٢٦٥هـ/ ٨٧٩م.

(57) *Maṣāḥif Ṣanʿāʾ*, op. cit., p. 48, no 35.

(58) *Earthly beauty, heavenly art. Art of Islam*, M.B. Piotrovsky and J. Vrieze eds., Amsterdam, 2000, p. 195 and figs. on pp. 214–215; H.-C. von Bothmer, op. cit. (1986/1), p. 27 and fig. 3.

الاطلاع سريعًا على بعض ورقاته في صنعاء، واستطعتُ مؤخرًا استكمال المعلومات التي تسنّى لي جمعهـا من قبل من خـلال معطيات جديـدة[٥٩]. وهنـاك قرابة اثنتي عشرة ورقةً مـن الرَّقّ محفوظة ضمن مجموعة صنعاء برقـم (01-29.2)[٦٠]. وتبلغ أبعـاد أكبـر ورقـة فـي وضعهـا الحالـي ٤٠,٥×٣٨,٥سـم. كمـا تبلـغ مسـطرة هـذا المخطـوط عشـرين أو واحدًا وعشـرين سـطرًا فـي الصفحة، ويتنوَّع طول المسـاحة المكتوبة بشكل طفيف ما بين ٣٠,٨ إلى ٣٢سم، في حين يصل العرض إلى ٢٩سم تقريبًا. وقد فُصِل بين الآيات بمجموعة من الشرطات القصيرة. واستُخدِمت علامات التخميس على هيئة دائرة بها حرف هاء معكوسة على خلفية حمراء، في حين مُيِّزت الأعشار بعلامة خاصة تجمع بين الدائرة ونجمة رباعية الرؤوس، وكُتب في منتصف هذا الشكل الزخرفي حرفٌ من التسلسل الأبجدي له قيمته العددية ليدلّ على عدد الآيات. ومن بين الخواص التي اتسم بها توزيع الآيات في هذا المصحف ما رأيناه في سورة النحل؛ فقد انقسمت الآية الحادية والتسعون إلى جزأين بعد كلمة «كِفلًا». ومـن ناحيـة تصنيفية، يذكِّرنا هذا الأمـر تمامًا بـ«الآيات القصيـرة» التي وجدناها في المصحـف الباريسـي، والتي تُضفي إيقاعًا خاصًّـا على العنصر النصـي يختلف عن الآيات المجاورة[٦١].

---

(٥٩) جديـر بالذكـر أن هـذه القطعة وأخـرى ترد في موضع لاحق مـن هذا الكتاب قد جـرى تحليلهما من جانـب فـون بوتمـر في ورقة بحثية ألقاهـا في فعاليات مؤتمر انعقد في باريس حـول تاريخ القرآن في مـارس ٢٠١١م بعنـوان «أصـول القـرآن وقـرآن الأصـول» (Les origines du Coran, le Coran des origins).

(٦٠) عُرضت هذه القطعة في الكويت برقم (20-29.1). يُنظر:

Maṣāḥif Ṣan'ā', p. 48, no 35.

وفـي أرقـام الإيـداع المخصَّصـة لهـذه المجموعة، يشـير أول رقم إلى عدد الأسـطر (ثمة رقـم متغيّر بحسـب عـدد الأسـطر فـي الصفحـة الواحـدة)، ثـم يليه رقـم يبيّن أكبـر عـرض لمسـاحة الكتابة في المخطوط. وقد اكتشف فون بوتمر أن بعض الورقات مشتملة على ٢١ سطرًا في الصفحة، وقد تغيّر رقـم الإيـداع تبعًـا لذلك ليصبـح (01-29.2). (ذكـر فون بوتمر هـذا الأمر في حديثه معـي في مؤتمر باريس حول تاريخ القرآن، ٣-٤ مارس ٢٠١١م).

(٦١) يُنظر الفصل الأول.

أما عملية النساخة التي تولاها على الأرجح ناسخان[٦٢]، فقد جرت بخط قريب جدًا من المصحفين السابقين. ومع ذلك، يبدو أكثر «استرخاءً» مقارنة بما رأيناه في النموذجين السابقين. ويتسم خط الألف المنتصب باستدارة طفيفة، وتنتهي النون المتطرفة باستدارة سفلية أقصر، وتظهر الميم بشكل دائري والجزء السفلي منها ظاهر أسفل السطر، أما اللام-ألف (لا) فتظهر بشكل (X) على نحو أبسط. ونجد علامات الإعجام على شكل جرّات مائلة رفيعة، وتظهر بعدد كبير؛ أما الفاء فيمكن تمييزها من خلال جرّة علوية عند رأسها، في حين نجد جرّة أسفل القاف. ولا تظهر علامات الإعراب في الورقات القليلة التي وصلت إلينا.

وفي ظل قلّة المادة المخطوطة المتاحة بين أيدينا، يصعب تقييم حالة الإملاء في هذا المصحف. ومن الواضح أنها تنحو منحى الإملاء الكامل بإثبات الألف المتوسطة غالبًا. وتظهر كلمة «شيء» بطريقة الإملاء «الحديث» (الإسراء: الآية ١٢)، أما كلمة «بآياتنا» (هود: ٩٦) فقد احتفظَت بثلاث أسنان صغيرة، سيرًا على التقليد القديم.

ولعل أكثر ميزة مثيرة في هذه الورقات تتمثّل في الإطار الزخرفي الذي يحيط بالنص (وأبعاده نحو ٣٦×٣١,٨سم في الجزء الخارجي). وهو يتألّف دومًا من أشرطة ملوّنة تمرُّ بها جديلةٌ زخرفيةٌ تظهر جليًا على الخلفية مع حلقات تتنوّع أطوالها. وفي حالة واحدة نجد تقسيماتٍ مائلة قصيرة تحل محلّ الجديلة الزخرفية. وتتميز زوايا الإطار بمربع له لون متباين مع لون الأقسام الأطول -ولا تختلف عن زوايا آخر إطار في سلسلة الإطارات الأولى في مخطوط صنعاء (20-33.1) في ظل وجود مربع أصغر مدرَج فيه- أو متباين مع الشريط الزخرفي لسورة طه في مخطوط دبلن (Is 1404) (ظهر الورقة ٤٦ من المجموعة الأولى).

وما لدينا من معلومات عن الزخرفة مقتصرٌ على شريطَين زخرفيَّين لسورتَين من السور القرآنية وصلَا إلينا. أما الأول فهو الشريط الذي يفصل بين سورتي التوبة ويونس، والآخر بين سورتي إبراهيم والحجر. وتقتصر مكونات الشريط على

---

(٦٢) حديث مع فون بوتمر في مؤتمر باريس.

العناصر الزخرفية، فلا وجود لاسم السورة ولا عدد الآيات. ويظهر في الشريط الأول غصنٌ متعرّج به رُمّان أحمر في حلقاته وأوراقُ شجر رُمحيّةُ الشكل صفراءُ اللون موضوعةٌ في مثلثات بين الغصن نفسِه وبين جوانب الإطار. وفي الجزء الذي تُرك فارغًا في نهاية السطر الأخير من سورة التوبة، رسم المزخرف غصنًا منمَّقًا أخضر اللون. ولا يختلف التركيب الزخرفي عمَّا وجدناه في مخطوط صنعاء (20–33.1) في أسفل الصفحة عند نهاية سورة الملك. وكذلك نجد الشريط الزخرفي للسورة الأخرى مستوحًى من عناصر نباتية. وكما في المخطوطات السابقة، يشغل الشريطُ الزخرفي أكبرَ حيز ممكن من الفراغ المتروك بين السورتَيْن. وعلى الجانب الأيسر، في مستطيل أحمر، نرى غصنًا به حلقات ملتفَّة يحمل ثمارَ فاكهة منمَّقة تتناوَب مع أوراق النباتات. وفي الجانب الأيمن، يتصل المستطيل بالإطار عبر خطٍّ تظهر به ثمار الفاكهة وأوراق النباتات في تسلسل متناوب. والمجموع الزخرفي قريب جدًّا من بعض المادة التي رأيناها في مخطوط صنعاء (20–33.1)، لكنه رُسم بصورة أقلَّ مهارة. وقد اقترح فون بوتمر أن يكون منشأ هذه النسخة هو اليمن(٦٣).

ومن الضروري هنا الإشارة إلى مخطوطٍ قرآنيٍّ آخر ضمن مجموعة صنعاء محفوظٍ في دار المخطوطات برقم (20–31.1). وهو نسخة ذات طابع رأسي تبلغ مسطرتها عشرين سطرًا في الصفحة. أما حجمها فقريبٌ من مصحف صنعاء الأموي(٦٤). ومرة أخرى في هذه الحالة، نجد المجموع الزخرفي قريبًا من مخطوطَي دار المخطوطات رقم (20–33.1) ورقم (01–29.2). وقد عُثر على ورقات قليلة في ٣٠٠ ورقة في مكتبة الجامع الكبير. بيد أن فون بوتمر استطاع تتبُّع ما يقرب من الجزء المتبقي من مخطوطات صنعاء، ويُقال إن هناك مواضعَ في هذا المخطوط لجأ فيها النسَّاخ لتكملة الفراغ في نهاية السورة على شكل أسهم، وسوف أتناول هذه النقطة فيما بعد.

(٦٣) حديث مع فون بوتمر.

(٦٤) حديث مع فون بوتمر. وكما ذكرنا من قبل، فإن الرقم الثاني في رمز الحفظ والإيداع (٣١ في هذه الحالة) يقابل أكبر عرض لمساحة الكتابة في المخطوط. ولذا يبلغ ٣١سم في حالتنا هذه.

ومؤخرًا ظهرت عدَّة ورقات من مصحف مخطوط يشتمل على عشرين سطرًا في الصفحة مكتوبة داخل إطار (الشكل ٤٠-٤٣). وهناك ورقة محفوظة الآن في كوبنهاغن[٦٥]، وأخرى في مجموعة شخصية في أمريكا[٦٦]، فضلًا عن عدَّة ورقات في الدوحة[٦٧]. أما بقية المخطوط ففي القيروان (R 38)، ولا تزال الأدلَّة في طور النشر[٦٨]. ومع ذلك، هناك بعض التفاصيل متاحة بالفعل. فقد كُتب هذا المصحف على الرَّقّ بشكل رأسي، وتبلغ أبعاده ٥٠×٤٣سم (ومساحة الكتابة ٣٥,٨×٣٢,٥سم). وعلى أساس المادة المنشورة، يمكن القول بأن إخراج هذا المصحف الرائع استلزم قرابة ثمانين مترًا مربعًا من الرَّقّ. ونظرًا لوجود عددٍ من المواضع التي كان من الممكن تجزئة المصحف عندها إلى عدَّة أجزاء أو تسبيعه إلى أسباع، يمكن أن نستخلص من هذا أن المصحف كان من جزءٍ واحدٍ على الأرجح. ويحظى هذا المصحف بأهمية خاصة؛ نظرًا لأنه يمثِّل مع المصحف رقم (20–33.1) بعضَ

---

(٦٥) مجموعة ديفيد، الورقة ٢٦/ ٢٠٠٣. يُنظر:
S. Blair et J. Bloom, *Cosmophilia: Islamic art from the David Collection*, Chesnut Hill, MA, 2007, p. 98, n° 33.

(٦٦) يُنظر:
D. Roxburgh, *Writing the word of God. Calligraphy and the Qur'ân*, Houston, 2007, p. 16, fig. 5.

(٦٧) الدوحة، متحف الفن الإسلامي، مخطوط رقم ٢١٣؛ الدوحة، متحف الفن الحديث، قطعة رقم ٢٢٤.

(٦٨) القيروان، متحف الفن الإسلامي، برقم R 38. وتوجد ٢١٠ ورقة محفوظة في القيروان. يُنظر: **محمد النيّال، المكتبة الأثرية بالقيروان: عرض ودليل**، تونس، ١٩٦٣م، الشكل ٣ (الأرقام موضحة في الصفحة ١٩)؛ تونس، ص١٩٥، رقم ١١٨، والشكل التوضيحي في الصفحتين ٢١٤-٢١٥؛ المصحف الشريف المنسوب إلى عثمان بن عفان (نسخة متحف طوب قابي)، تحقيق: طيار آلتي قولاج، إسطنبول، ١٤٢٨هـ/ ٢٠٠٧م؛ اللوحتان ٥ و٦؛ مراد الرمّاح، **مخطوطات نفيسة من التراث القيرواني**، تونس، ٢٠٠٩م، رقم اللوحة غير موضح؛ **كنوز القيروان**، تونس، ٢٠٠٩م رقم اللوحة غير موضح، ص ٩؛ ويُنظر أيضًا:
Lumières de Kairouan, Tunis, 2009, p. 36; *Tunisie: du christianisme à l'islam. IVe–XIVe siècle*, Ch. Landes and H. Ben Hassen eds., Lattes, 2001, p. 195 and pl. on pp. 214–215.

النماذج الأولى التي وصلتنا فيها الصفحة الأولى والأخيرة من المصحف سليمةً دون مساس.

ويتميز الخطُّ عن ذلك الذي كُتب به مخطوط (33.1 20)، أو عن خطّ المصاحف التي يمكن أن تتصل بهذا المخطوط. فللوهلة الأولى، يبدو الخطُّ ممشوقًا بصورة أكبر من خطِّ المصاحف السابقة. والألف منتصبة مستقيمة، ولها استدارة سفلى على شكل خُطّاف، تبرُز بصورة واضحة عن نظيرتها في المصاحف المذكورة من قبل. ونتوءَا العين المتوسطة لهما الشكل نفسُه، والكاف المتطرفة تشتمل عادةً على جرّتين أفقيتين لهما الطول نفسُه. أما الميم المتطرفة فأكثر استدارةً عن نظيرتها في المخطوط رقم (33.1–20)، لكن دون أن تتعدى الجزء السفلي من السطر. وكذلك نجد النون المتطرفة قريبةً في الشكل من الكتابة السفلية في طرس صنعاء مثلًا[٦٩]. وثمة عناصر ثلاثة يمكن تمييزها بوضوح: عنصر فوق السطر يتمثَّل في الرأس المائلة جهة اليسار، ثم الجسم الرئيس لحرف النون ويميل قليلًا جهة اليسار، ثم الاستدارة السفلية وهي قصيرة أفقية. كذلك فإن الهاء المتوسطة أو التي تبدأ بها الكلمة أكثرُ استدارةً في جانبها الأيسر. وتتردَّد اللام-ألف (لا) بين شكل X وبين هيئة غير متماثلة، ويكون الفرع الأيمن عموديًا تقريبًا في حين يميل الآخر جهة المحور الرأسي للحرف. وتظهر علامات الإعجام على شكل جرّات مائلة رفيعة، وتوجد بعدد كبير. ويمكن تمييز حرف الفاء بجرّة قصيرة فوقها، بينما وضِعت جرّة أسفل القاف. ونرى علامات الإعراب على هيئة شرطات حمراء، في نظام خاص جدًّا، لكنه -مع ذلك- يتبع طريقة أبي الأسود الدؤلي في وضع نُقَط حمراء. ولا أثر للتنوين في هذا المصحف.

(69) F. Déroche, *Les manuscrits du Coran: Aux origines de la calligraphie coranique* [Bibliothèque Nationale, Catalogue des manuscrits arabes, 2e partie, Manuscrits musulmans, I/1], Paris, 1983, pp. 39–40 and pl. XII–XIV; id., *The Abbasid tradition, Qur'ans of the 8th to the10 th centuries* [The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, I], London, 1992, pp. 40–41; A. George, op. cit., p. 152.

ولا نكاد نجد أثرًا لطريقة الإملاء الناقص في المصحف. ومن بين المفردات الخمس التي اعتمدت عليها في بيان حالة الرسم والإملاء في عدد من المصاحف القرآنية التي شملتها الدراسة، نجد كلمة «آية» رُسمت بثلاث أسنان صغيرة (انظر مثلًا الآية ٥٨ من سورة الروم، أو الآية ٢٥ من سورة الجاثية، أو الآية الخامسة من سورة الجمعة)، وهي من البقايا المميزة للطريقة القديمة في الإملاء. أما البقية فقد كُتبت بشكلٍ متسقٍ وَفْقَ الإملاء الكامل. ومع ذلك، وتتمة لهذه الملاحظة، تجدر الإشارة إلى أن كلمة «ذو» كُتبت بإضافة ألف متطرفة (كما في الآية الرابعة من سورة الجمعة). وعلى النقيض، نجد واحدةً من السمات الجديدة حاضرةً في هذا المصحف، حيث كُتبت «على» بالألف الممدودة.

ومُيّزت رؤوس الآيات بصفوف من الجرّات المائلة الرفيعة، وعُدّت البسملة آيةً. وقد استخدمت دائرة حمراء لتمييز الأخماس، في حين مُيّزت الأعشار باستخدام عنصر زخرفي ما يجمع بين دائرة صفراء ومربع أحمر بأضلاع مقعّرة (الشكل ٤٠). وفي وسط كل ضلعٍ من أضلاع المربع نقطةٌ خضراء. وقد زُخرفت الدائرة في بعض الأحيان بشكل متقَنٍ، والأهم أن المزخرفين قد اعتنوا عنايةً خاصةً بتزيين العلامات الدالَّة على المئة التي أُبرزت بحجمها الكبير.

وكما هو الحال في نسخة دار المخطوطات (20–33.1)، امتاز هذا المصحف بتناظُر في الزخرفة بين بداية المخطوط ونهايته. ومع أن زخرفة هذا المصحف أقل طموحًا من مصحف صنعاء، فقد صُمّمت -مع ذلك- بعناية. ويتضح من الورقة الأولى التي وصلتنا أن النصف الأيسر من غُرّة المصحف (ويقابل ظهر الورقة الأولى ووجه الثانية) قد بقيَ منه الجزء العلوي فقط. وقد تعرضت الزخرفة التي توسّطت هذه الصفحة الاستهلالية لِتَلفٍ شديدٍ مع الأسف. وقد كانت دائرية بلا شك، ولها تاج خارجي مؤلَّف من سلسلة من دوائر حمراء متماسة غير مكتملة، فضلًا عن مخطَّط أخضر على الجزء الداخلي. وفي اتجاه الجزء الخارجي، تُجسّد هذه العناصر شكلًا ثلاثي الأضلاع بلون أخضر (ربما يكون ورقة نبات؟)، يُفصّل بين فروعه باثنتَيْن من البَتلات. وما زال بإمكاننا أن نرى جزءًا من دائرة اللؤلؤ التي

فصَلَت بين التاج الخارجي والجزء الداخلي من الدائرة. ولا يسعنا إلا تخمين التركيب الزخرفي الموجود داخل الدائرة: هل هو نجمة ثمانية الرؤوس كما في مخطوط صنعاء رقم (1.33–20)؟

وعلى ظهر الورقة كُتب النص داخل إطار. وتبدأ الفاتحة مباشرةً بعد الجزء العلوي من الإطار دون أي شريط زخرفي. ثم يُفصل بينها وبين سورة البقرة بشريط. ويمكن أن نستنتج من هذا أن الأشرطة استُخدمت لتمييز نهايات السور القرآنية. وقد بقيت ورقتان من نهاية الجزء المخطوط، لكنهما في حالة رديئة. وتمثِّل الورقتان صفحة مزدوجة تبدأ بآخر سورتَين. وقد نُسخت السورتان في منتصف الصفحة، في حيّز اختُزل من الجانبَيْن بشريط زخرفي رأسي. وفي الجزء العلوي والسفلي زخرفةٌ تملأ الحيز الموجود لتكمل إطار السورة. والصفحتان المتقابلتان متناظرتان في التوزيع دون الزخرفة، أما الشكل الزخرفي الموجود أعلى سورة الناس فعبارة عن شبكة من المثمَّنات فريدة من نوعها، في حين أن الأشكال الثلاثة الأخرى تعتمد على خلايا سُداسية. ويظهر بعد الكلمة الأخيرة من سورة الناس غصن رفيع، ثم البسملة في السطر الأخير من النص. وظهر الورقة الذي يمثِّل آخر صفحة وصلت إلينا مُزخرَف بمربع (الشكل ٤٣). وهناك غصن أبيض يحمل ورقات نباتية خضراء على مِهاد أحمر، ويمُرّ عبر صفَّين من اللؤلؤ الأصفر داخل مستطيلات متطاولة تمثِّل الجوانب الأربعة لهذا الإطار. ونجد في الزوايا مربعًا يشتمل على حِلية رباعية. وهناك شكل دائري محاطٌ بإطار على خلفية تُركت فارغة. وثمة أشرطة أربعة متحدة المركز مزخرفة بعناصر على شكل قلب ولآلئ وجديلة، والأشرطة مفصولة عن بعضها البعض بكورنيش ملوَّن يمثِّل محيط الدائرة. ويشغل الجزء الداخلي من الدائرة نجمة ثمانية الرؤوس على خلفية خضراء. وتتألَّف النجمة نفسها من مربعَين متداخلَين بوضع مقلوب. وكل ضلع من هذه الأضلاع مطليٌّ بلون أحمر، والمثمَّن الأوسط تملؤه دائرةٌ في المنتصف محاطةٌ بثماني دوائر متماسَّة في تصميم هندسي.

ونجد الزخرفة حاضرةً في جميع ورقات المخطوط؛ نظرًا لأن النص القرآني محاط بإطار أشبَه بما رأيناه في مخطوط صنعاء (2.29–01) (الشكل ٣٩). وكما هو

نحاس في القطعة اليمنية، نجد الجوانب مزدانة بتقسيمات مائلة أو بجديلة موضوعة على خلفية ملوّنة. وتظهر تلك الخلفية الملونة بشكلين مختلفين. وكل من الزوايا الأربع للإطار مزدانة بمربع يتبايَن لونُه مع بقية الإطار، ويشتمل على مربع آخر أصغر حجمًا وُضِع في المنتصف.

كما توجد الزخارف بين السور القرآنية (الأشكال ٤٠-٤٢). وعادةً ما يتراوح الفراغ المتروك بين السوَر من سطر إلى سطرين مكتملين تركهما الناسخ (النسَّاخ). وأحيانًا عندما يكون معظم السطر الأخير في السورة فارغًا، لا يتركه الناسخ على هذه الحال (كما في حالة سورة النور، وقد يكون السبب في هذا عدم وجود حيّزٍ يكفي إلا لكتابة سطر واحد). وعندما تنتهي سورة من السور عند السطر العشرين، فإن المساحة المتبقية من السطر بعد الكلمة الأخيرة تكون موضعًا لرسم الزخرفة. وكقاعدة عامَّة، يُكمل الناسخ ذلك السطرَ بشريطٍ زخرفيٍّ يخلو من أي معلومات. وتحتلُّ هذه الأشرطة حيّز الكتابة، وتصل عادةً ما بين الجانب الداخلي للإطار بالطرف الآخر. وعند خلوّ جزء من السطر الأخير في السورة السابقة عن أي نص مكتوب، يستخدمه المزخرف عادةً في رسم الشريط الذي يظهر -من ثَمَّ- بشكل غير منتظم، كما رأينا في المخطوط رقم (20–33.1). وعلى العكس من هذا، نجد أحيانًا الجزء الأيمن من حيّز الكتابة غير كافٍ لإتاحة الفرصة أمام المزخرف في إطالة الشكل الزخرفي حتى الهامش. وفي هذه الحالات يرسم غصنًا يصل الشريط الزخرفي المستطيل بالهامش؛ وفي كثير من الحالات يحمل عنصرًا نباتيًّا إما على شكل أزهار أو أوراق نباتات. وهناك حلٌّ آخر يلجأ إليه المزخرف يتمثَّل في إدراج سهمٍ في نهاية السطر الأخير عند وجود حيز فارغ أو غصن مُورِق.

ويعتمد المجموع الزخرفي لهذه الأشرطة اعتمادًا أساسيًّا على العناصر الهندسية، وبصورة أقل على الأشكال النباتية. ويعمَد المزخرفون إلى تكرار الشكل (المعيّن أو الدائرة أو الحلية المربعة...إلخ) بصورة متجاورة متصلة مع الشكل التالي أو متشابكة تتداخل مع شكل آخر. وبأسلوب مشابه، يضع المزخرفون التقسيمات المربعة أو المستطيلة جنبًا إلى جنب، وبداخلها تركيب بسيط يمتدُّ بطول الشريط. وفي بعض

الحالات، نجد جدائل موضوعة على الخلفية. وتعتمد اللوحات الموجودة في آخر فاتحة نصيَّة عند سورتي الفلق والناس على شكل متشابك قوامه خلايا سداسية (أعلى سورة الفلق وأسفلها، وأسفل سورة الناس). وتوجد أعلى سورة الناس تقاطعاتٌ لشبكة حمراء تتخذ اتجاهًا قُطْريًا بها مربعات صفراء صغيرة، وبذلك تحدد أطراف المساحات المثمَّنة. أما المجموع الزخرفي النباتي فيعتمد على لفائف مُورِقة أو تحمل أزهارًا أو أعنابًا في بعض الحالات (انظر بداية سورة الفرقان في الشكل ٤٢، وكذلك سورة الشورى). ودائمًا ما يُرسم الغضن على أرضية الشريط. وتتفاوَت جودة الزخرفة وتوحي بأنها ثمرةُ عمل جماعيّ.

وفي عدد من الحالات استُخدم السهم أو النشَّاب لسدِّ الفراغ في نهاية السورة (كما في الشكل ٤٢). وعادة ما يُصوّر برأس مدبّب يشير صوب الكلمة الأخيرة من السورة بصورة تحاكي الواقع تمامًا. ويظهر الشريط الذي يفصل بين سورتي العنكبوت والروم (الشكل ٤١) على شكل مجموعة شريطية موضوعة بين رأسَي سهمَيْن، ورأس السهم الموجود جهة اليسار أكبر من الآخر. وعلاوة على ذلك، فإن الفراغ المتروك في نهاية سورة العنكبوت يشغله شكل مثلَّث إلى حد ما، وهو ممدود يتصل بالشريط الزخرفي وثُبّتت فيه ثمانية أسهم، فضلًا عن سهمين آخرين رُسِما بشكل رأسي فوق رأس السهم الأيسر. والأسهم التي تظهر في المصاحف المخطوطة تستحضر ما تناقلته الأخبار عن رشْق الوليد بن يزيد بن عبد الملك للمصحف بالسهام (وقد حكم في الفترة من عام ١٢٥هـ/ ٧٤٣م إلى عام ١٢٦هـ/ ٧٤٤م)[٧٠].

وحين أُجري التحليل بالكربون المشعّ للرقّ، جاءت النتائج لتؤكد نسبته لحقبة مبكّرة. وبحسب نتائج التحليل، يعود المصحف إلى الفترة الواقعة بين عامَي ٦٤٨-٦٩١م باحتمالٍ نسبته ٩٥,٦٪ من الصحَّة، وهي نتيجة قريبة جدًّا من النتائج التي تخصُّ المصحف الكبير المحفوظ في صنعاء برقم (20-33.1)[٧١]. ومع ذلك، أرى أن التاريخ الحقيقي متأخر إلى حدٍّ ما. ومن السمات المثيرة المشتركة بين مخطوط

---

(٧٠) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، القاهرة، ١٩٣٥م، ج٧، ص٤٩، السطر ١٠-١٥.

(71) KIA40647.

القيروان والقطعة القرآنية في صنعاء رقم (29.2-01) عدمُ وجود التذهيب. وربما كان من المفاجئ -في ضوء حجم المصحفَيْن الهائل- أن يتردَّد مُستكتِبا المصحفَيْن في تذهيب جزء من زخرفتهما كما هو الحال في مخطوط (33.1-20) ومصحف الفسطاط والمصحف الدمشقي[٧٢]. ومن الواضح أن اللون الأصفر قد اختير بديلًا «للذهبي». ونظرًا لأن التكلفة المطلوبة لهذين المصحفَيْن كانت كبيرة بالفعل، فإن مقدار الذهب المطلوب للزخرفة والتذهيب لم يكن ليشكّل فارقًا يُذكَر في التكلفة الإجمالية. ولا شكَّ أن غياب التذهيب مرتبطٌ باختيار المُستكتِب، ولا علاقة له بالاقتصاد في التكلفة[٧٣]. فمن المعلوم أنه بحلول منتصف القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي قد كرِه مالكُ بن أنس استخدامَ الذهب في المصاحف[٧٤]؛ وربما يعكس المصحفان موقفًا عامًّا رافضًا لاستخدام الذهب أو مجرَّد اختيار شخصي من المُستكتِب يتفق مع وجهة المصحف النهائية، كأن يكون الغرض من كتابته أن يوضَع في أحد المساجد. ولهذا أرى أن كلا المصحفَيْن قد كُتِبا مع نهاية الحكم الأموي في النصف الأول من القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي.

وثمة سمات مشتركة بين مخطوط القيروان (R 38) ومخطوط صنعاء (-01 29.2)، تتمثَّل في كتابة النص داخل إطار محدد، واتباع مبدأ مماثل في الزخرفة، ووجود علامات الأخماس والأعشار ونحوها، والاتفاق في عدد الأسطر في الصفحة؛ وهي سمات محيِّرة توحي بوجود علاقة وثيقة، مع أن قلَّة حجم المادة المخطوطة التي وصلتنا من مصحف (29.2-01) تلقي بظلالها حول أي نتائج يمكن

---

(٧٢) يبدو الذهب حاضرًا في مواطن محدودة جدًّا في مخطوط دبلن (Is 1404)، لكن لا يظهر لنا هل هو أصلي أو نتيجة طلاء زائد.

(٧٣) يُنظر الخبر الذي ورد عن عمر بن عبد العزيز في الفهرست (يأتي في حاشية قادمة، ونجد فيه أسبابًا مختلفة).

(٧٤) يُنظر مثلًا:

A. Jahdani, Quelques opinions de Mālik (m. 179/796) sur le Coran-codex, [Actes de la conférence internationale sur les manuscrits du Coran (Bologne, 26–28 septembre 2002)] *Mélanges de l'Université Saint-Joseph* 59 (2006), pp. 274–276.

الخروج بها بشأن الزخرفة وتجعلها استنتاجات متعجّلة. وكما أوضحنا من قبل، ففي كثيرٍ من الحالات التي تعود لزمن مبكّر اتّبع إعدادُ الصفحة في المصاحف القرآنية شكلًا اقتضاه التقليد المعمول به وقدسية النص أو فرضته السلطة السياسية. وضمن مجموعة المصاحف الخمسة المشتملة على عشرين سطرًا في الصفحة، نجد المصحفَيْن متّسقَيْن مع نموذج معيَّن. ولا يسع المرء إلا التفكير في ورشة نساخة أخرجت هذه المصاحف بأعداد كبيرة، أو على الأقل وجود نوعٍ من الرقابة والمتابعة لعملية إخراج المصاحف التي تطلبها جهة رسمية.

ومن المثير للاهتمام أن زخرفة مصحف القيروان لها نظائر في مخطوط دبلن (Is 1404). فالأشرطة الزخرفية الموجودة قبل سورة الإنسان والمرسلات والنازعات في مصحف القيروان تشبه في تكوينها الشريطَ الزخرفي الذي يسبق سورة التوبة في مخطوط دبلن (ظهر الورقة ٣٣ من المجموعة الأولى). ويظهر هذا الإلهام المشترك في الأشرطة الزخرفية لسورتي الأنعام والطارق في مخطوط القيروان، مما يذكِّرنا بزخارف سورة النبأ (ظهر الورقة ٧٤ من المجموعة الأولى) وسورة طه (ظهر الورقة ٤٦ من المجموعة الأولى) في مخطوط دبلن. ومن بين أشكال اللفائف النباتية التي نراها في مخطوط القيروان لفافتان (قبل سورتي المزمل والنبأ) تستحضران منظر الغصن الرشيق الرقيق للغاية الذي يتجلَّى في معظم الأشكال الزخرفية في مخطوط دبلن بوجه عام، وفي شريط سورة المرسلات بشكل خاص (ظهر الورقة ١٩٤ من المجموعة الثانية). ورغم اختلاف خط المصحفَيْن، فإن المجموع الزخرفي المشترك الذي استمدّا منه أشكالَهما الزخرفية -واشترك فيه معهما مخطوط صنعاء (01-29.2)- يعزز النسبة إلى حقبة زمنية واحدة.

وتشير المصادر العربية إلى وجود مثل هذه الحالات من الرعاية الرسمية من جانب الدولة. ويمكن أن تمثّل «نسخةُ» المصحف الإمام وإرسالُ عثمان المصاحف إلى الأمصار المرحلةَ التأسيسية لو سلَّمنا بصحَّة هذه الرواية. ويُقال إن الحجَّاج اشترك بدوره في إخراج مصحف أكثر وضوحًا وسهولة في القراءة، وأرسل نسخًا

منه إلى المدن الكبرى في الإمبراطورية الأموية بعد انتهاء هذا المشروع[٧٥]. وقد ورَد في الفهرست خبرُ الخطّاط خالد بن أبي الهَيّاج الذي نصَّبه شخصٌ يُدعى سعدًا لكتابة المصاحف، وربما كان هو سعد المصاحِفي الذي ورد اسمه في مصدر آخر[٧٦]. وكان سعدٌ هذا مسؤولًا عن أعمال الكتابة للوليد بن عبد الملك. وربما كان مسؤولًا عن استكتاب المصاحف وتوجيه الخطاطين بشأن طريقة إخراجها. ولقد كانت النفقات اللازمة لهذه المصاحف المذكورة مرتفعة جدًّا، وهو أمرٌ يلزمه رعاية رسمية ودعم من الدولة لضمان إخراج هذه المصاحف، لا سيما أن هذه العملية تكررت كثيرًا على ما يبدو، في ضوء ما وصل إلينا من هذه المصاحف. وافتراضُ وجود دار نساخة دمشقية تقوم على إخراج هذه المصاحف الكبيرة الرسمية التي تُوزَّع على أقطار الإمبراطورية يبدو أمرًا مستبعدًا، لكن المصادر والمادة المخطوطة توحي بأن المصاحف الخزائنية تقيَّدت بتوجيهات رسمية مفصلة.

وثمة أمر تجدر الإشارة إليه فيما يخص الزخرفة الموجودة بين السور. فمجدّدًا، يبدو هناك تطورٌ أرى أن مرجعه في الأساس هو الدور المطلوب من عملية تزيين المصاحف. وقد كان للرغبة في ملء أي حيّزٍ فارغٍ دورٌ كبيرٌ في التحول من الزخارف المحصورة في إطار مستطيل، فعلي أو افتراضيٍ، إلى الأشرطة التي تُكيَّف بحسب المساحة المتاحة. وإذا ما نظرنا إلى مصاحف أخرى معاصرة [لتلك المصاحف التي

(75) O. Hamdan, *Studien zur Kanonisierung des Korantextes. Al-Ḥasan al-Baṣrīs Beiträge zur Geschichte des Korans*, Wiesbaden, 2006, pp. 146–148.

(٧٦) النديم، الفهرست، تحقيق: رضا تجدد، طهران، ١٣٥٠هـ/ ١٩٧٠م، ص٩، ويُنظر الترجمة الإنجليزية له:

B. Dodge, *The Fihrist of al-Nadîm, A tenth-century survey of Muslim culture* I, New York/London,1970 , p. 11.

واقترح يوسف العش في دراسة له أنه سعد المصاحفي الذي ورد ذكره عند السمعاني في كتاب الأنساب. يُنظر:

Y. Eché, *Les bibliothèques publiques et semi-publiques et semi-publiques en Mésopotamie, en Syrie et en Egypte au Moyen Age*, Damascus, 1967, p. 18.

ويُنظر أيضًا: السمعاني، كتاب الأنساب، ج١٢، حيدر آباد، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨١م، ص٢٨٤.

تناولناها] تخلو من أي زخرفة وتذهيب، وجدنا أن نهاية السطر الأخير من السورة في بعض المواضع تعزّز فكرة استشعار الحاجة الماسة إلى منع أي إضافة أو تعديل. وأبرز مثال على هذا ما نراه في المصحف المحفوظ في دار المخطوطات بصنعاء (20–33.1)، وذلك المحفوظ في مكتبة تشستر بيتي في دبلن (Is 1404). أما مخطوط صنعاء رقم (29.2–01) ومصحف متحف الفن الإسلامي في القيروان (R 38)، فقد تجاوزا هذا الأمر بخطوة إضافية عبر إطار جاء ليتمّم مساعي الوصول إلى نصٍّ «مغلق» أو «محميّ». ومع أن هذا العنصر يمكن أن يجسد الحل النهائي في محاولة ضبط حيّز الكتابة ليبدو بصورة منتظمة، نجد كلا المصحفَيْن يستخدمان عناصر لتكملة الأسطر داخل الإطار.

ربما من المناسب في هذا المقام أن نعرّج سريعًا على ثلاثة مصاحف كبيرة الحجم لعلها ترتبط بالنماذج السابقة. فقد نُشرت ورقتان أو جُذاذتان من مصحف على أنهما تعودان للعهد الأموي: ورقة نشرها ماركوس فرازير (Marcus Fraser) وفيل كفياتكوفسكي (Will Kwiatkowski)[٧٧]، أما الأخرى فنشرَها ياسين دتون[٧٨]. وقد ضمَّن دتون دراسته نتائج التحليل بالكربون المشعّ للرَّقّ، وخلَص منها إلى أن «تاريخ هذا الرَّقّ يعود على الأرجح إلى فترة تتراوح بين عامي ٦٠٩–٦٩٤م»[٧٩]. وهو تاريخ قريب جدًّا من النتائج التي أسفر عنها تحليل مخطوط صنعاء (20–33.1) ومصحف متحف الفن الإسلامي في القيروان (R 38)، ويعزز هذه النسبة.

ومع ذلك، من الضروري في هذه الحالة أيضًا تقييد المعطيات التي أسفر عنها التحليل بالكربون المشعّ. فإن معلومات المؤلفين عن هذا المخطوط مأخوذة من ورقة مفردة وصور لورقات أخرى محفوظة في بغداد. غير أن هناك مادةً أكبر

---

(77) M. Fraser and W. Kwiatkowski, *Ink and gold. Islamic calligraphy*, Berlin-London, 2006, pp. 18–21.

(78) Y. Dutton, An Umayyad fragment of the Qur'an and its dating, *Journal of Qur'anic Studies*9 –2 (2007), pp. 57–87.

(79) Ibid., p. 64.

محفوظة في إسطنبول. وقد أمكنني -في عُجالة- فحصُ مئة واثنتين وعشرين ورقةً لمخطوط موجود في متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، برقمَي إيداع (Env. 51) و(Env. 53)، ووجدت بعض الخواص التي لا تتفق تمامًا مع أي تاريخ في الحقبة الأموية. فبنية المخطوط -من الناحية الكوديكولوجية- توحي بتاريخٍ يعود إلى أوائل الدولة العباسية. وهذا المخطوط من القطع الكامل، بحيث تجسد كلُّ ورقة من ورقاته صحيفةَ رَقٍّ كاملة، كما رأينا في مجموعة المخطوطات المشتمِلة على اثني عشر سطرًا في الصفحة، مثل مخطوط المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس (Arabe 324c)، الذي أرى ارتباطه بمرحلة إنتاج المصاحف الكبيرة الحجم التي شهدها عهد المهدي [ابن أبي جعفر المنصور]، ووقفت وراءها بواعثُ دعائية قوية[٨٠]. ومن حيث الزخرفة، لا يبدو أنها تعتمد على المجموع الزخرفي الأموي الذي تناولناه بالتحليل.

وثمة قطعة أخرى من مصحف كبير الحجم (٤٣×٣٤سم) كانت محفوظة في الجامع الأموي في دمشق (الشكل ٤٤). ونجد في كل صفحة جديلةً تحيط بالنص المكتوب. ويذكِّرنا هذا الإطار بمخطوط صنعاء رقم (01–29.2) ومخطوط متحف الفن الإسلامي في القيروان (R 38)، لكن الجديلة في حالتنا هذه تظهر منفردةً دون أن تشكِّل عنصرًا في الإطار. وهناك اختلاف آخر مع المصحفَيْن يتمثَّل في اعتماد الزخرفة على عناصر نباتية تبرز من زوايا الإطار، مما يستدعي إلى الأذهان شكلًا زخرفيًّا مشابهًا لكنه أكثر بساطة في أناجيل رابّولا[٨١]. وتبلغ مسطرة الصفحة خمسة وعشرين سطرًا في هذا المصحف، وهي بذلك متسقة مع نماذج سابقة مثل مصحف الفسطاط.

---

(٨٠) دراسة قيد النشر لفرنسوا ديروش:

F. Déroche, Of volumes and skins (Part II). The Qur'anic manuscripts of al-Mahdi, in *Iraj Afshar Fesischrift*.

(٨١) يُنظر:

C. Ceccheli, G. Furlani and M. Salmi, op. cit., pl. 3a; M. Bernabo et al., op. cit., 2008, pl. IV–V.

ويمتـاز حـرف الألف باسـتدارة سـفلية قصيرة على شـكل هلال، فـي حين تظهر حـروف الميـم والنـون والهـاء قريبة مـن الفئـة (B)[٨٢]. وتتطابق الجرّتـان الأفقيتان لحـرف الـكاف في الطول تقريبًا، وهو شـكل كان مسـتُخدمًا بالفعل لهذا الحرف في مرحلة مبكِّرة[٨٣]. وكذلك فإن أسلوب الإملاء قريبٌ من الإملاء الكامل الذي رأيناه في مصحف القاهرة. وقد رُسم فعلَا «قال» و«قالوا» بإثبات الألف المتوسطة بصورة منتظمة، كما ظهرت كلمة «شيء» بالطريقة «الحديثة» في الإملاء، بغير ألف متوسطة بعد الشين. ومع ذلك، بدا الناسخ مترددًا في طريقة رسم «عباد» في سورة الصافات؛ فكُتبـت بغيـر الألـف فـي الآيتيـن (١٢٢) و(١٧١) مثـلًا، لكنها رُسـمت بالألف في الآيات (١١١) و(١٦٠) و(١٦٩). وفي مواضع قليلة لا تظهر الألف الممدودة، كما في الصيغ التي على وزن «فاعل». وقد عُدّت البسملة آية، ومُيّزت الأخماس بحرف هاء أصفر اللون، والأعشار بشكل زخرفي دائري كُتب في وسطه حرف أبجدي بلون أحمـر. وفـي نهاية كل سـورة كُتـب بمداد أحمر عددُ آيات السـورة بحـروف أبجدية تمثِّل القيمة العددية داخل مسـتطيل يَعقبه اسمُ السورة وعددُ آياتها مكتوبًا بالكلمات وقبلهما عبارة «خاتمة سـورة (كذا)». وهناك شـريط مزخرف يفصل السورة عن التي تليهـا. وتتألَّـف هذه الأشـرطة من تكرار لأجزاء مقسَّـمة تشـتمل على نماذج بسـيطة بلون أحمر وأخضر وأصفر.

وهنـاك إشـكالية فـي تحديد تاريـخ هذا المصحـف. فهل كُتب في زمـن الخلافة الأموية أم أنه أحد المصاحف العباسـية المبكِّرة؟ ويمكن طرح السـؤال نفسـه بشـأن المصحف المخطوط الذي كان محفوظًا في قرية كاتا لانغار (Katta Langar)[٨٤].

---

(82) F. Déroche, op. cit. (1983), pp. 38–39 and pl. X–XII; id., op. cit. (1992), pp. 35–36 and 38–39; A. George, op. cit., p. 150.

(٨٣) يُنظر الفصل الثاني.

(٨٤) يُنظر مجموعة المراجع التالية:

De Bagdad à Ispahan. Manuscrits islamiques de l'Institut d'études orientales, filiale de Saint-Pétersbourg, Académie des sciences de Russie, Paris, 1994, pp. 84–85, no 1: E. Rezvan, The Qur'ān and its world: VI. Emergence of the canon: the struggle for uniformity, *Manuscripta Orientalia* 4–2 (June 1998), pp. 23–26 and 28–46; F. =

وهذا المصحفُ، الذي يُحتفظ بالجزء الأكبر منه في معهد الدراسات الشرقية (Institute of Oriental Studies) في سانت بطرسبرغ برقم (E 20)، مكتوبٌ بخطٍّ ينتمي للفئة (B I) على أوراق رَقٍّ كبيرة بطابع رأسي (٥٢×٣٢سم). وتختلف زخارف السور القرآنية عمَّا رأيناه من قبل، وربما أُضيفت في فترة لاحقة. ولم يسفر التحليل بالكربون المشعّ للرقّ عن نتائج دقيقة بصورة كافية، لكنها تشير إلى فترة زمنية تعود إلى القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي[٨٥].

ويمكن أن نضيف إلى هذه المجموعة المحيِّرة من المصاحف المخطوطة التي تعود إلى القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي نسخةً قرآنيةً أخرى منسوبةً إلى عثمان محفوظة في مكتبة طوب قابي سراي[٨٦]. وهذا المصحف الذي حمل من قبل رقم (H.S. 194)[٨٧] وأصبح رقمه في المكتبة الآن (٤٤/ ٣٢)[٨٨]، كان

= Déroche, Note sur les fragments coraniques anciens de Katta Langar (Ouzbékistan), *Patrimoine manuscrit et vie intellectuelle de l'Asie centrale islamique. Cahiers d'Asie centrale* 7 (1999), A. Muminov, F. Richard and M. Szuppe eds., Tachkent-Aix-en-Provence, 1999, pp. 65–73 and pl. VII; E. Rezvan, Yet another "'Uthmanic Qur'ān" (on the history of manuscript E 20 from the St. Petersburg branch of the Institute of Oriental Studies), *Manuscripta Orientalia* 6–1 (March 2000), pp. 49–68; id., On the dating of an "'Uthmānic Qur'ān" from Saint Petersburg, *Manuscripta Orientalia* 6–3 (September 2000), pp. 19–22; id., New folios from the "'Uthmānic Qur'ān" I. (Library for administration of Muslim Affairs of the Republic of Uzbekistan), *Manuscripta Orientalia* 10–1 (March 2004), pp. 32–41.

(85) E. Rezvan, On the dating of an "'Uthmanic Qur'ān" from Saint Petersburg, *Manuscripta Orientalia* 6–3 (September 2000), pp. 19–22.

(٨٦) طيار آلتي قولاج، مرجع سابق.

(87) F.E. Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi arapça yazmalar kataloğu*, vol. 1, *Kur'an, Kur'an ilimleri, Tefsirler. No 1–2171*, Istanbul, 1962, p. 1, no 1.

(٨٨) طيار آلتي قولاج، مرجع سابق. ويُنظر أيضًا:

K. Small, *Textual criticism and Qur'ân manuscripts*, Lanham MD, 2011, pp. 16–17 and fig. 3–4.

محفوظًا في القاهرة حتى أهداه محمد علي باشا إلى السلطان العثماني سنة ١٨١١م(٨٩). وهو مصحف مكتمل تقريبًا يتألَّف من ٤٠٨ ورقات تبلغ أبعادها ٤٦×٤١سم، وتشتمل الصفحة على ثمانية عشر سطرًا في أغلب الأحيان. ومن المرجَّح أن تكون بعض هذه الورقات قد جرى ترميمها في وقت لاحق. وكراسات هذا المخطوط خماسية في الغالب، عدا قلَّة منها رباعية (مثل الورقات ٩٥-١٠٢ أو ٢٩٤-٣٠١). وتلتزم جوانب الرقّ بالتسلسل السائد، بمعنى أن الكراسة تبدأ بجانب الشَّعر ليكون هو الوجه الأول، وجميع الورقات المزدوجة مرتَّبة بالطريقة نفسِها(٩٠). وتتقابل الجوانب التي لها الطبيعة نفسها مع بعضها في منتصف الكراسة فقط أو في الجزء الواصل بين كراستين.

ويمكن عزو الخط في هذا المصحف إلى الفئة (C)، مثل مصحف القيروان المحفوظ في متحف الفن الإسلامي برقم (R 38). وتُكتب الكاف المفردة أو المتطرفة عادةً بجرّتين أفقيتين لهما الطول نفسه، لكن الناسخ (النسَّاخ) في بعض الأحيان يعمد(ون) إلى إطالة الجرّة السفلية عند الرغبة في ملء حيز أكبر، كما في السطر الثاني من وجه الورقة الثمانين أو السطر الثاني عشر من وجه الورقة الثامنة والتسعين(٩١). كما تبرز القاف المتطرفة بمظهرٍ لافتٍ لها ذيل طويل يتداخل مع السطر أسفلها. وتسود الكتابة طريقة الإملاء الكامل في رسم كلمات «قال» و«عباد» و«عذاب»، فنرى الألف المتوسطة حاضرةً. أما كلمة «شيء» فكُتبت بغير ألف، في حين لا تزال كلمة «بآيات» مكتوبة بثلاث أسنان صغيرة. وتجدر الإشارة أيضًا إلى أن «على» قد كُتبت بالألف الممدودة.

ويُفصَل بين الآيات بدوائر صغيرة أو وُرَيْدات بسيطة الشكل. وقد ميّز طيار آلتي قولاج بين ثلاثة أنواع من علامات الفصل بين الآيات، لكن من الواضح أن أحد هذه

---

(89) Ibid., p. 73.

(90) F. Déroche et al., op. cit., pp. 74–76.

(٩١) وفي كلتا الحالتين، نجد الشكل الآخر في السطر التالي (يُنظر وجه الورقة الثمانين في السطر الأول، أو وجه الورقة الثامنة والتسعين في السطر الحادي عشر).

لأنواع قد أضيف في وقت لاحق[٩٢]. واستُخدمت دوائر أكثر إتقانًا في علامات التخميس والتعشير، ومرة أخرى نجد نوعَيْن من العلامات موجودَيْن منذ البداية في حين أن النوع الثالث يعود لعملية الترميم التي جرت في وقت لاحق[٩٣]. وثمة عناصر محددة استُخدِمت في نهاية كل مئة آية[٩٤]. وقد عُدّت البسملة آيةً من السورة.

ويُفصل بين السوَر بأشرطة تشتمل على عناصر يمكن أن تعود للتصوير التشكيلي والجمالي الذي انتشر في زمن الأمويين. وهذا ما نراه مثلًا في حالة اللفائف التي عادة ما تكون بسيطة تخطيطية (مثل ما جاء في وجه الورقة ٤٠١)، وأبرز نموذج لها هو غضن متعرِّج متصِل بمزهرية (وجه الورقة ١٠٩)[٩٥]. وفي ظهر الورقة رقم (٣٨٣)، نجد سهمًا يشغل الحيِّز المتروك بعد الكلمة الأخيرة من سورة نوح في السطر الثامن عشر، ويذكِّرنا بما رأيناه من قبل في مصحف القيروان (R 38). كذلك فإن العناصر المعمارية حاضرة بوضوح في المصحف؛ فالعديد من الأشرطة تشتمل على تصوير بسيط للعقود المقنطرة والبوائك[٩٦] المستوحاة -على الأرجح- من الزخارف الأموية المبكِّرة، لكن تصميمها أقربُ إلى زخارف السور القرآنية في المخطوط العباسي المحفوظ في المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس برقم (Arabe 324c). أما آخر فتحة نصيَّة من المصحف فقد بقيت موجودة في هذا المخطوط، ونجدها في ظهر الورقة ٤٠٧ ووجه الورقة ٤٠٨. وكُتِبت السوَر الأخيرة داخل شكل دائري، يشبه الورقة الأولى في مصحف القيروان، لكن الزخرفة بالكاد تظهر. وكُتبت بسملة سورتَي المسد والفلق فوق الدائرة في جزء منفصل.

---

(٩٢) طيار آلتي قولاج، مرجع سابق، اللوحة رقم ٢.

(٩٣) المرجع نفسه.

(٩٤) المرجع نفسه، اللوحة رقم ٣.

(٩٥) تُنظر تفاصيل في اللوحة رقم ٤ من المرجع نفسه.

(٩٦) يُنظر وجه الورقة ٤٧، وظهر الورقة ٢٥٣، ووجه ٢٩٢، وظهر ٣٣٢، ووجه ٣٦٧، وظهر ٣٧٣، ووجه ٣٩٧. ويمكن ملاحظة هذه الجزئية في اللوحة رقم ٤ من المرجع نفسه.

ويظـلُّ تاريـخ هذا المصحف غير واضح. لكـن لا ريب أنه يعود إلى القرن الثاني الهجري/ الثامـن الميـلادي، حيث التقليد الأموي في نسـاخة المصاحف[٩٧].

لقد ثبت أن رسمَ حدٍّ فاصل دقيق بين الحقبة الأموية وبداية الحكم العباسي فيما يخص صناعة المصاحف هو أمر بالغ الصعوبة. ولعل سقوط الدولة الأموية مصحوبًا باضطـراب شـديد لـم يكـن الوقت الأنسـب لإنتاج المصاحـف، ولا بـدَّ أن التراجع الكبير في إيرادات الدولة (أو الحاجة إلى الأموال في نفقات أخرى) كان له أثره في مثـل هـذه المشـروعات الضخمة التي تجسـدها المصاحـف الخمسـة الأولى. ومع ذلـك، لـم تتغيَّـر أسـاليب الخـط والزخرفـة بيـن عشـية وضحاهـا فـي أعقـاب ثورة العباسيين، بـل ظلَّت لبعض الوقت خصائص اتسـمت بها المصاحـف الأموية[٩٨]. ولـذا أتوخـى الحذر، فأتحـدَّث عن تقليد أموي -بدلًا من الجـزم بمصاحف أموية- عند التصدي لدراسة مصاحف ربما تعود إلى منتصف القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي، ما لم تنهض أدلة واضحة تشهد لها.

أما المصاحف التي تناولتها الدراسة فلا ينبغي أن تحجب حقيقةً واضحةً، هي أن غالبيـة المصاحف الأموية المتأخرة اتسـمت بأشـكال أصغر حجمًـا، ولا تزال هناك حاجـة لتحديدهـا وتمييزها. وقد أبديتُ في نهاية الفصل السـابق بعضَ الملاحظات على عددٍ من المصاحف ربما انتمت لهذه الفئة. ومن المحتمل أن الخط (O I) كان لا يزال مستخدمًا في بعض الأوساط، أو في كتابة المصاحف والنُّسَخ الأصغر حجمًا بواحـدٍ مـن أكثـر الأسـاليب الحجازيـة انتظامًا في تلـك الحقبة. وسـوف أتحوَّل في عُجالـة سـريعة إلـى بعض القطع القرآنيـة الأخرى التي يُمكـن أن تكون هي الأخرى مكتوبـة فـي أواخـر الحقبة الأموية. ومما لا شـكَّ فيه أن نُسَّـاخ المصاحـف قد كتبوا القرآن بأسـاليب خطيَّة أخرى، لعل أبرزها ما جاءت فيه الكاف المفردة بفرعَيْن لهما

---

(٩٧) ينتمي المصحـف المنسـوب إلى علي بن أبي طالـب -المحفوظ في الجامع الكبيـر في صنعاء- إلى التصنيف نفسه.

(٩٨) يُنظـر على سـبيل المثال بعـض التفاصيل المتعلِّقة بزخرفـة المخطوط المحفـوظ فـي المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس برقم (Arabe 324c). تُنظر دراسة قيد الطبع لفرنسوا ديروش.

الطول نفسه. وقد يكون هذا حال القطعة القرآنية الموجودة في متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول برقم (ŞE 80) ضمن المجموعة الدمشقية. وتشتمل هذه القطعة على اثنتين وستين ورقةً تبلغ أبعادها ٢٥,٤×٢٨,٢سم، وتشتمل الصفحة الواحدة على عدد من الأسطر يتفاوت ما بين واحد وعشرين إلى اثنين وعشرين سطرًا(٩٩). وتتسم باتساق مساحة الكتابة (فتبلغ أبعادها ٢١,٧-٢٢×٢٤-٢٥سم)، ولعل الفضل في ذلك راجع إلى إطار سُطِّر بمداد بُني. وجزء من الورقات التي وصلت إلينا (الورقات ٥٣-٦٢) قد حلَّ فيها الكاغد محلَّ الرقّ الأصلي. وقد كُتِبت ورقات الرقّ الأصلية (الورقات ١-٥٢) بالأسلوب الخطي (B Ib) دون علامات الإعراب وبقليلٍ من نُقَط الإعجام. وفُصلت الآيات بأعمدة من خطوط قصيرة مائلة بمداد بُني، في حين مُيِّزت الأعشار بدائرة حمراء محاطة بالنُّقَط. وإلى جانب زخارف السوَر البسيطة، هناك بعض الزخارف الشبيهة بالنماذج الأموية (لفافة بها أزهار وأوراق نباتات، شجرة نخيل، ونحو ذلك). والشكل الزخرفي الذي يتألّف من أوراق النباتات المزدوجة والطرف البصَلي في الشريط الفاصل بين سورتَي نوح والجنّ (الشكل ٤٥) يرتبط بوضوحٍ بالزخرفة التي رأيناها في المصحف الدمشقي (الشكل ٢١). وتجليد المصحف مزخرف في المنتصف بنجمة سداسية الرؤوس منقوشة داخل دائرة، لعلها أول نموذج لتجليد المصاحف من النوع الأول(١٠٠).

وتُعَدُّ القطعة القرآنية المخطوطة المحفوظة في مكتبة جامعة توبنغن برقم (MaVI 165) نموذجًا لعدد من المصاحف الشائعة في تلك الحقبة الزمنية (الشكل ٦)(١٠١).

---

(٩٩) هناك ورقات أخرى مبعثرة ضمن هذه المجموعة الدمشقية.

(١٠٠) يُنظر:

A.S. Demirkol et al., *1400. Yılında Kur'an-ı kerim*, Istanbul, 2010, pp. 148–151.

وللاطلاع على التجليد من النوع الأول، يُنظر:

F. Déroche et al., op. cit., pp. 286–289.

(101) M. Weisweiler, *Universitätsbibliothek Tübingen. Verzeichnis der arabischen Hanschriften* II, Leipzig, 1930, p. 125, n° 161.

وقد اقترح رودي بارِت اشتمالَ هذه المخطوطة على الربع الثالث من القرآن. يُنظر: =

ففي دمشق عند منتصف القرن التاسع عشر، اشترى القنصلُ البروسي يوهان غوتفريد فيتسشتاين (Johann Gottfried Wetzstein) ورقاتِ الرقّ البالغ عددها سبعًا وسبعين ورقة. وتبلغ أبعادَ الورقة ١٩,٥×١٥,٦سم، وتشتمل الصفحة على عددٍ من الأسطر يتراوح ما بين ١٨ إلى ٢١ سطرًا (في مساحة كتابة: ١٦,٣ إلى ١٧,٣ × ١٢,٥ إلى ١٣,٣سم). وقد كُتبت بخطٍّ يمكن أن يكون شكلًا من الأساليب الخطيَّة التي تندرج ضمن الفئة (B Ia)، وهو شبيه بما وجدناه في مخطوط سانت بطرسبرغ المحفوظ بمعهد الدراسات الشرقية برقم (E 20). ونجد في هذا المصحف أن الآيات مفصولة بمجموعة من ثلاث شرطاتٍ قصيرة. ونجد أحيانًا في نهاية السورة تكرارًا لمجموعاتٍ من ست شرطاتٍ لإكمال السطر. والأشكال الزخرفية الموجودة بين السوَر مرسومة بمداد بُني داكن أضيفت إليه بصور غير منتظمة لمساتٌ بمداد أحمر. وباستثناء الإطار المشتمل على زخرفة مقسّمة في وجه الورقة الثالثة والثلاثين، تظهر هذه الزخارف حرةَ الشكل مثلما رأينا في بعض زخارف المصحف الدمشقي. وبعضها مُستمَدٌّ من أوراق نبات الأكانتس كما في الورقة الحادية عشرة، كما في الورقة السادسة (سورة مريم) من مصحف الفسطاط.

وبفضل العمل الرائد لفون بوتمر حول مصحف صنعاء المحفوظ بدار المخطوطات برقم (20–33.1)، أمكن التعرف على مجموعة من المصاحف الفاخرة التي حظيت برعاية رسمية. وتعكس هذه المصاحف تغييرًا هائلًا في الأساليب المستخدمة في إنتاجها، علاوة على نظرة جديدة للقرآن بوصفه كتابًا. فهل كانت هناك «دُور نساخة» رسمية مسؤولة عن إخراج مثل هذه المصاحف؟ إن أوجه الشَّبه بينها تشير إلى وجود نوعٍ من الرقابة على مظهرها، لكن الخواص التي انفردت بها كلُّ نسخة تحول دون اعتبارها ثمرةَ عمل جماعيّ لفريق مخصوص. ولا يمنع هذا وجود قَدْر من العمل الجماعي، لكنه على الأرجح جاء بصورة غير رسمية. وقد

= R. Paret, Besonderheiten alter Koranhandschriften, in *Studien zur Geschichte und Kultur des Vorderen Orients, Festschrift für B. Spuler zum siebzigsten Geburtstag*, H.R. Roemer and A. Noth eds., Leiden, 1981, p. 317, 319 and 320.

تطوُّر المخزون الزخرفي الذي اعتمدت عليه، فورث بعضَ العناصر التي عُرفت في العصور القديمة المتأخرة ولا تزال حاضرة، لا سيما في المصاحف التي تناولها الجزء الأول من هذا الفصل. وعلاوة على ذلك، كان للعناصر الهندسية والأشكال النباتية المنمَّقة بإتقان دورٌ متزايدٌ في النماذج الأخيرة في الفصل. فهل ما زلنا بصدد الحديث عن مصاحف أموية؟ هناك حاجة لمزيد من البحث والدراسة في هذه النقطة تحديدًا حتى يتسنَّى لنا القطعُ بنسبتها إلى هذه الحقبة [الأموية] أو إلى مطلع الدولة العباسية.

الخاتمة

لا ريب أن تاريخ المصحف إبَّان الحقبة الأموية يلفت الأنظار بصورةٍ كبيرةٍ بسبب التغييرات التي مرَّ بها في فترة وجيزة. وقد اشتمل على جوانب مرئية واضحة، مثل طريقة إخراج الصفحات أو خط المصحف أو زخرفته، فضلًا عن «الأدوات» الفكرية الثقافية ممثَّلة في الفيلولوجيا وأساليب التحكُّم النصيَّة. وقد جسَّد النص القرآني بهذا الحجم وذلك التعقيد تحدّيًا لبيئةٍ لم تكن لديها تجاربُ مماثلة في نقل النصوص[1]. وإن المقارنةَ بين المصحف الباريسي ومخطوط صنعاء رقم (20–33.1)، مع ما يفصلهما من فترة زمنية تبلغ نصف قرن من الزمن على أقصى تقدير، كفيلةٌ وحدها أن تُفصح تمامًا عن كل هذه الجوانب.

وقد احتفظت المصاحف الأموية الأولى (حتى قرابة سنة ٧٥هـ/ ٦٩٥م) بكثيرٍ من الخصائص التي اتسمت بها تقاليد النساخة والكتب في العصور القديمة المتأخرة، لا سيما عناصرها المادية من شكل المصحف (الكوديكس) وطابعه الرأسي أو الكتابة على الرقّ. ومن بين الأساليب المختلفة في تخطيط الصفحة وطريقة إخراجها، اختيرت الأسطر الطويلة، وهو اختيار كان له ما بعده، خلَّف أثرًا لا ينمحي على تقاليد المخطوطات العربية. وتقيَّدت النساخة بطريقة الكتابة المتصلة التي عرفتها العصور القديمة المتأخرة، مع تكييفها لتتناسب مع الأبجدية العربية. وثمة سماتٌ أخرى امتازت بها المصاحف المبكِّرة، منها عدد الأسطر في الصفحة الواحدة (الذي تجاوز عشرين سطرًا ولم يزِد عن الثلاثين)، والتخلُّص من الهوامش أو اختزالها إلى أدنى حدٍّ ممكن. وقد أضفت هذه السمات عليها هوية بصرية مميزة. أما فيما يخص النص، فإن تمييز الآيات الفردية كان على قدرٍ كبيرٍ من الأهمية، واتضح منذ المصاحف الأولى أن النسَّاخ أولوا عناية كبيرة لعلامات الفصل بين الآيات.

(1) G. Schoeler, *The genesis of literature in Islam. From the aural to the read*, Revised edition, Edinburgh, 2009, pp. 16–27.

وفي المقابل، كانت هناك عناصرُ أخرى لم تحظَ بقدرٍ كبيرٍ من الاهتمام. فعلى ما يبدو لم تهيمن طريقة محدَّدة آنذاك على إعداد كراسات المخطوط. كما اختار النسَّاخ تركَ فراغ بين السورتَين للفصل بينهما. وقد طُبع الخطُّ المستخدم في ذلك الزمن -ممثَّلًا في الأسلوب الحجازي- بطابع الأداء الشخصي لكل ناسخ، ولم يجد النسَّاخ ولا القرَّاء غضاضةً في التفاوت في المظهر الناتج عن تتابُع عدد من النسَّاخ على كتابة المصحف الواحد كما رأينا في حالة المصحف الباريسي. ومثلما تجلَّى في بردية أهناسيا التي يرجع تاريخها لسنة ٢٢هـ/ ٦٤٣م[٢] ونقش زُهير المؤرَّخ بسنة ٢٤هـ/ ٦٤٥م[٣]، فإن علامات الإعجام كانت مستخدمةً بالفعل للتمييز بين الحروف المشتبهة، لكن ندر استخدام النسَّاخ لها في نَقْط الحروف، وكان ذلك أيضًا بصورة غير منتظمة. وليس في هذه المصاحف شيءٌ من نُقَط الإعراب، وقد خلَت تمامًا من علامات الشكل. ولم يكن هناك تمايز واضح بين الخطوط المستخدمة في الكتب والمصاحف ولا الخطوط الوثائقية.

ومع أن المصحف الأصل الذي نُسخت منه المصاحف لا يعنينا من الناحية الترتيبية التاريخية المحضة، فإنه أثَّر قطعًا بصورة مباشرة في الحقبة الزمنية محل الدراسة[٤]. وثمة احتمال قائم -ولا يمكن استبعاده بأي حالٍ من الأحوال- أن

---

(2) A. Grohmann, *From the world of Arabic papyri*, Cairo, 1952, p. 62.

(3) ʿA. b. I. Ghabbān, The inscription of Zuhayr, the oldest Islamic inscription (24ah/ad644–645), the rise of the Arabic script and the nature of the early Islamic state. Translation and concluding remarks by Robert Hoyland, *Arabian Archaeology and Epigraphy* 19 (2008), pp. 219–222.

(٤) قصدنا هنا عدم الخوض في الحديث عن الصحف القرآنية التي كانت متداولة في حياة محمَّد، والتي تقابل في تصنيف شولر النُّسَخ المُعِينة على الحفظ والاستذكار (*hypomnêmata*). يُنظر:

G. Schoeler, op. cit., p. 21.

وكذلك ما وصفه كيث صمول بأنه «عملية مزج بين الأشكال النصيّة الأولى [المسوّدة] وبين الأشكال النصيّة الأُم [النسخة الأم]». يُنظر:

K. Small, *Textual criticism and Qur'ânic manuscripts*, Lanham MD, 2011, p. 163.

وعلى أية حال، فإن الظروف التي جاء فيها الوحي وهذه الآيات القرآنية لم تكن متوافقةً مع الشكل المعهود للكتاب (المصحف/ الكوديكس).

بعض هذه القطع القرآنية تعود إلى ذلك العقد من الزمن بين مقتل عثمان (٣٥هـ/ ٦٥٦م)، أو حتى قبله، وبين قيام الدولة الأموية. لكننا لا نملك براهينَ قوية، مادية أو نصية، تتيح لنا أن نقطع بنسبة أيٍّ من هذه المصاحف أو القطع المخطوطة التي باتت معروفة لدينا إلى ذلك العقد على وجه التحديد. وكثير من المصاحف المنسوبة إلى عثمان ثبت أنها تعود إلى مرحلة متأخرة، والتواريخ التي أسفر عنها التحليل بالكربون المشعّ للرقّ الذي استُخدم في طرس صنعاء (النص السفلي من الطرس) -الذي قيل عنه إنه متقدِّم في الزمن على مصحف عثمان- ليست تواريخَ قاطعة؛ إذ تشير المادة المقارنة في هذه الحالة إلى تاريخٍ ما في النصف الثاني من القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي. ومع ذلك، يمكننا إعادة تصوُّر شكل المصاحف الأولى استنادًا إلى الشواهد المبكِّرة المعروفة لنا، مثل المصحف الباريسي الذي كُتب على ما يبدو في أول عقدين من قيام الدولة الأموية.

وعند مقارنة الأدلَّة التي تقدِّمها هذه المصاحف المبكِّرة بما نقله لنا التراث الإسلامي عن تدوين القرآن، يثبت لدينا اشتمال هذه الأخبار قطعًا على أساسٍ تاريخيٍّ وجوهرٍ حقيقيٍّ -وخاصةً في حالة المصحف الباريسي- يؤكِّد انتقال نصٍّ متوافقٍ مع النص الرسمي. ولا يمكن إغفال الأهمية المُولاة للكلمة المكتوبة في سياق علاقة معقَّدة بين الشفاهية والكتابية(٥). وإذا ما نحَّينا جانبًا ما ورَد من معلومات حول كتابة الوحي في زمن محمَّد، فقد عُدَّ تدوينُ النص في شكل مكتوب الوسيلةَ الوحيدة لحفظه في عهد أبي بكر، ثم صونه من أي تحريفٍ في عهد عثمان. ومن جهة أخرى، مثَّلت المصاحفُ التي كُتبت خارج الدائرة الرسمية التي أوكلت إليها مهمَّة جمع المصحف تهديدًا في نظر عثمان والحجَّاج، فأمَرَا بإتلافها. ولم يتردَّد الخليفة في أن يمتدَّ هذا الأمر بالإتلاف إلى نسخةٍ لها منزلتُها المرموقة، وهي صُحُف حفصة. لقد كان النصُّ المكتوب مسألةً مهمةً لولاة الأمر، وأيضًا لمن اختلف معهم

(٥) سرتُ هنا على ما سار عليه ياسين دتون في دراسة حديثة استعمل فيها لفظ "literacy" في الحديث عن الكتابية في مقابل الشفاهية. يُنظر:

Y. Dutton, Orality, literacy and the 'Seven *aḥruf* *ḥadīth*, *Journal of Islamic Studies* 23-1 (2012).

واحتفظ بمصحفه. وكان لموقف ابن مسعود الرافض صداه حتى القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، فكانت بعض النُّسَخ المعتمِدة على مصحفه لا تزال متداولة. وكذلك نقل ابن قتيبة في القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي خبرًا قريبًا من هذا عن وجود بعض المصاحف المخالِفة لمصحف عثمان(٦). وفضلاً عن ذلك، فإن طرس صنعاء الذي اعتمد هو الآخر على تقليدٍ نصيٍّ لم يُتخلَّص منه تمامًا في زمن الأمويين، يؤكِّد صحَّة ما جاء في التراث من أخبار في هذا الشأن(٧). ورغم ما يحيط بهذه الأخبار من إشكالات تشكِّك في صحَّة بعض جوانبها من الناحية التاريخية، فإن عنايتها بمسألة القراءة والكتابة تؤكِّد على مدى أهميتها للرعيل الأول من المسلمين. وتشير جميع هذه الحقائق إلى وجود تعدُّد في الانتقال المكتوب للنص القرآني خلال القرن الأول من مجيء الإسلام، وهو أمرٌ استمرَّ حتى القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي.

على الجانب الآخر، فإن غياب الفروقات الخاصة التي اشتمل عليها طرس صنعاء، وعدم ورودها فيما نقله التراث من اختلاف مصاحف الأمصار، يدلُّ على إغفال بعض هذه المعلومات أو عدم الالتفات لها، مع أن التاريخ الذي أقترحُه لهذه النسخة يقضي بأن يكون هذا الشاهد بعينِه ما زال متداولًا بنهاية القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي أو مطلع القرن الثاني. ولأن الطرس فريدٌ من نوعه في

---

(٦) يُنظر:

V. Comerro, *Les traditions sur la constitution du* muṣḥaf *de ʿUthmān*, Beirut, 2012 [Beiruter Texte und Studien 134], p. 53.

وتكرر هذا الأمر خلال القرن التالي، وذكره النديم (يُنظر: الفهرست، تحقيق: رضا تجدد، طهران، ١٩٧١م، ص٢٩). ولم أتعرض لمسألة أخرى ذات تعلُّق بهذا الأمر، وهي قراءة ابن مسعود التي كان الناس ما زالوا يقرؤون بها في الكوفة في القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي. يُنظر:

E. Beck, Die b. Masʿūdvarianten bei al-Farrāʾ, *Orientalia* NS 28 [1959], pp. 186–190.

(7) B. Sadeghi and M. Goudarzi, Sanʿā 1 and the origins of the Qurʾān, *Der Islam* 87 [2010], p. 20.

تقييده النصي، يستحيل -مع الأسف- تقييم الطريقة التي نُقل بها في نُسخ متعدِّدة، كما يستحيل مقارنة النتائج بما يمكن ملاحظته في حالة الرسم المعتمد استنادًا إلى المعلومات التي يذكرها التراث وتقدّمها المصاحف المخطوطة التي تنتمي لهذا الاتجاه في الانتقال النصي. وفيما يخص الانتقال النصي، فإن المعطيات التي بين أيدينا تشير إلى أن النصَّ كان لا يزال متسمًا بقدرٍ ما من السيولة، وإن كان ذلك «في حدود ضيقة جدًّا»[٨]. وتمنحنا المصاحفُ المكتوبة بالأسلوب الحجازي التي تلتزم في الأساس بالمصحف العثماني شاهدًا على هذا الأمر، في ظل وجود اختلافاتٍ محدودة في الرسم. كما اتسم الخطُّ المستخدم في تدوين النص بإملاء ناقص، لا سيما أن علامات الإعجام لم تكن مستخدمةً لإزالة أي لبسٍ محتملٍ في الرسم، مع أنها كانت معروفةً لدى النسَّاخ الذين اضطلعوا بمهمَّة نسخِ غالبية هذه المصاحف. وهناك ما هو أكثر من ذلك. فلو انتقلنا إلى الأخبار التي وردت عن أن استخدام علامات الإعجام قد بدأ في إطار مشروع المصاحف الذي جاء برعاية من الحجَّاج، وأن إعجام التاء والياء جاء للتمييز بين المخاطب والغائب في بعض الأفعال، كان لزامًا علينا أن نقرَّ بأن الشواهد المخطوطة كان لها رأي آخر. فإن المصاحف التي تنتمي لهذه المرحلة الأولى لم تتفق مع الهدف الذي سعى إليه الخليفة عثمان ووَرد في خبر الزُّهري، ومَردُّ هذا الأمر -في جانب من جوانبه- إلى أن الخطَّ لم يكن قد وصل بعدُ إلى مرحلة مناسبة من الدقَّة، أضف إلى هذا أن النسَّاخ لم يستغلّوا كل الإمكانات المتاحة في هذا الخط. ويتسق هذا السبب الأخير مع عصرٍ شهد إقبالًا على استخدام علامات الإعجام، وازداد وضع الحركات وعلامات الشكل. ومن الضروري أن نتحقَّق من عدم تأثير الخبرة الشخصية لهذا الراوي الأساسي في الخبر الذي ساقه، فقد كان في النهاية معاصرًا لمصحف الفسطاط أو مصحف صنعاء (33.1–20)، ولا ريب أنه كان مطّلعًا على المصاحف المتداوَلة في دمشق مطلع القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي.

---

(8) F. Donner, "The Qur'ān in recent scholarship: Challenges and desiderata," in G.S. Reynolds ed., *The Qur'ān in its historical context*, London-New York, 2008, p. 42.

وحالة السيولة الضئيلة في النص العثماني خلال العقود الأولى من الحكم الأموي تلقي بظلال الشكّ على توظيف أسلوب المقابلة والمعارضة في مرحلة مبكّرة. وتنقل لنا الأخبارُ الواردة في التراث عن جمع النص القرآني وجودَ عملية معقّدة وشاقّة في كتابة المصحف اقتضت العرض على صُحُف حفصة بنت عمر، ولعل هذه الأخبار تسعى من وراء ذلك إلى التأكيد على أصالة النسخة الرسمية المعتمَدة[٩]. ومع ذلك، فإنها تعزو أيضًا ظهور القراءات المعتمدة إلى الخطوة التالية في المشروع العثماني، وهي نَسخُ مصاحف الأمصار، وهو أمر يقتضي ألّا تكون هذه المقابلة قائمةً.

وغياب هذا الاتساق يستوجب إعادة النظر في المعتمد من القراءات واختلافات الرسم. وتصبح القيمة التاريخية لإيراد هذه الاختلافات محلَّ تساؤل، ويبرز إشكالٌ حول أهميتها في ظل استمرار قراءة «قال» و«قل» في مواضع منها ما ورد في الآيتَيْن الثانية عشرة بعد المئة والرابعة عشرة بعد المئة من سورة المؤمنون، وهو أمر لم يكن ميسورًا تمييزه من خلال الرسم قبل نهاية القرن الأول. ومن الناحية الفنية، هناك شكٌّ فيما إذا كان اختلاف كهذا أو كالذي رأيناه في الآيتَيْن السابعة والثمانين والتاسعة والثمانين من سورة المؤمنون قد غاب عن أنظار مَن اضطلعوا بأمر المقابلة ولم يتنبّهوا له عند قراءة النص بصوت مسموع[١٠]. ولا يسع المرء حينئذ إلاَّ أن يظنَّ أن هذه المقابلة استُخدمت في الوقت نفسِه الذي تطورت فيه دقَّة الرسم وتطورت أساليب الانتقال النصي. فحينها اكتُشفت الاختلافات الطفيفة التي وُجدت في الرسم العثماني، وهذا الإجراء من التحكُّم في انتقال النص إنما هو مُقحَم على خبر جمع القرآن نفسه رغم المفارقة الزمنية وتأخُّره عنه، لا لشيء إلا ليؤكد على سلامةِ النص والتزامِه بالأصل الذي نُقل عنه واستقرارِه. وبالمثل، تسوق الروايةُ التي تبيِّن سبب ظهور اختلافات الرسم في النص الرسمي تبريرًا لحالة النص العثماني القائمة.

---

(٩) V. Comerro, op. cit., p. 59.

(١٠) ينطبق الأمر ذاته على الاختلاف في قراءة الله/ لله في الآيات الخامسة والثمانين والسابعة والثمانين والتاسعة والثمانين من سورة المؤمنون.

وإجمالًا، فإن مصاحف الحقبة الأولى (على الأقل حتى قرابة سنة ٧٥هـ/ ٦٩٥م) توحي بأن العلاقة مع النص القرآني كانت مفتوحة تمامًا، وأن إمكانية تغيير المظهر المادي للمصحف تبدَّت في تغييرات الرسم والإملاء، وإن كان هذا على نحو أكثر محدودية. وقد شهدت الحقبةُ كلها تحولًا تدريجيًا من طريقة الإملاء الناقص إلى إملاء أقرب إلى «النسخة المعتمدة» الحديثة، وآمل أن أكون وُفِّقت إلى إثبات ذلك. وقد جاء هذا التحوُّل عن طريق الإضافة، لكنه لم يقتصر عليها، بل شمل أيضًا طمسًا لبعض عناصر الرسم. وفي حالة المصحف العثماني، لم تغيِّر هذه التعديلات من الاتفاق الأساسي مع النص الرسمي (وإن أسفرَت في بعض الحالات عن اختلاف في الرسم)، وسعت إلى إخراج نصٍّ كان في النهاية أقربَ إلى ما أراده الخليفة على نحو ما قيل. ومن المثير أن هذا العمل اعتمد اعتمادًا كبيرًا على اختيار شخصي، ولعل أفضل مثال له هو المصحف الباريسي. ويبدو أن هناك توافقًا عامًّا في طريقة التعامل مع الخط أو القراءات (التي نلاحظها عبر تقسيم الآيات). وبعبارة أخرى، لم تكن هناك قيود صارمة مفروضة على طريقة تداول النص القرآني خلال العقود الأولى من الحكم الأموي. ويأتي طرس صنعاء ليؤكِّد أن المصاحف الأخرى المخالفة كانت لا تزال حاضرة قرابة سنة ٧٠٠م، بل استمرت -بحسب مصادر متأخرة- إلى القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي.

وثمة تغيير وقع على الأرجح إبَّان حكم عبد الملك (حكَمَ في الفترة من ٦٥هـ/ ٦٨٥م إلى ٨٦هـ/ ٧٠٥م)، ويظهر من الأخبار التي وردت في شأن «مشروع المصاحف» للحجَّاج (بين عامي ٨٤-٨٥هـ/ ٧٠٣-٧٠٤م) مدى عناية الأمويين بأمر النص القرآني، وذلك سعيًا وراء غايتَيْن: **أولاهما** تحقيق قدر أكبر من توحيد المصاحف وجمع الناس على مصحف واحد، **والثانية** تعزيز صورة الدولة الأموية. وفي ذلك الوقت، طالت التغييرات كلًّا من النصّ نفسه والهوية البصرية للمصحف. أما تلك الهوية فقد تجسَّدت أبرز ملامحها في استعمال الهوامش، فظهرت مصاحفُ أكبر في الشكل (وإن بقي حجم النسخة ثابتًا في هذه المرحلة بصورة نسبية)، علاوة على استخدام قلمٍ بسنّ أكبر، وتغيير خط تطغى عليه اللمسات الشخصية ليحل

محله أسلوبٌ خطيٌّ رسميٌّ يلتزم به النسَّاخ على اختلاف مشاربهم، ربما نتيجة دربة ومران. وكان هذا الأسلوبُ الخطي الجديد (O I) إيذانًا بنهاية المصاحف «الشخصية» المكتوبة بالأسلوب الحجازي، لتحل محلها سماتٌ عامَّة مشتركة في نسخ المصحف، وتعبِّر بطريقة رمزية عن وحدة الأُمَّة ووحدة كتابها المقدَّس. وفي هذا السياق، ظهر مفهوم الخطوط القرآنية بصورة تدريجية، وأدى إلى اتساع الهوة بين هذه الخطوط وبين الاستخدام العام. ولعل العلاقةَ بين الأسلوب الخطي (O I) وبين النقوش الرسمية التي زيّنت المعالم المعمارية في عهد عبد الملك -فضلًا عمَّا ورد في خبر خالد بن أبي الهَيّاج- مؤشرٌ على الدور المباشر للنخبة الحاكمة في هذه العملية.

ولعل أول ظهور للزخرفة والتذهيب يعود إلى هذه اللحظة[١١]، حين برزت فكرة ترى من الضروري أن يكون المصحف كتابًا جميل الهيئة، وربما كان مردُّها -كما حاولت أن أُثبت- إلى الاتصال بتقاليد النساخة الأخرى، إما عبر اطلاع على كتبهم أو استعانة المُستكتِبين المسلمين بمَن امتهنوا هذه الحرفة من المسيحيين أو اليهود، ومردُّها أيضًا إلى جهود الأمويين في منافسة بيزنطة. ومن جهة أخرى، فإن الطريقة المنهجية التي وجدناها في مصحف الفسطاط في استبدال طريقة الإملاء الناقص في رسم الفعل «قال» وإثبات الألف فيه تشي ببداية مرحلة جديدة التفَتَ فيها النسَّاخ بصورة منهجية إلى المواطن التي قد ينجم عنها لَبْس. ونعلم مما ورد في شأن مشروع الحجَّاج أن إزالة هذا اللبس تحديدًا كان أحد مقاصده.

ومما تجدر الإشارة إليه أن هذا التغيير كان بعيدًا كل البُعْد عن أن يحظى بإجماع الأُمَّة بأكملها، وقد حذَّر مالك بن أنس بعد عقود قليلة من أي مَساس برسم المصحف وطريقة الهجاء القديم. واستنادًا إلى ناحية شكلية محضة، بدَا عددٌ من المستكتبين والنسَّاخ متحفِّظين حيال هذا الأمر، ويتجلّى هذا في كثيرٍ من المصاحف التي كُتِبت بقَطْع الرُّبع لعموم الناس، فقد حافظت بصورة كبيرة على المظهر الخارجي نفسِه

(١١) بعض الأشرطة الزخرفية البسيطة التي وجدناها في مصاحف كُتبت بالأسلوب الحجازي ربما تسبق بالطبع الزخارف الأكثر تطورًا التي اشتمل عليها مصحف الفسطاط.

الذي اتسمت به مصاحف الحقبة السابقة. فأبعاد مصحف الفسطاط قريبةٌ جدًّا من أبعاد المصحف الباريسي، أما المصاحف المكتوبة بقطع كامل -مثل المصحف المحفوظ في متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول برقم (ŞE 71)- فهي حالة استثنائية في ظل ما وصل إلينا من مخطوطات قرآنية. على الجانب الآخر، فإن الصبغة الرسمية لهذه المصاحف «الجديدة» كان لها أثرها في النسَّاخ ممَّن حافظوا على التقليد المبكِّر في النساخة. وانعكس هذا التوجُّه بالطبع في مظاهر جديدة شهدتها المصاحف المكتوبة بالأسلوب الحجازي، مثل استخدام الهوامش أو علامات سد الفراغ في نهاية الأسطر. وبوجه عام، زاد مستوى التحكُّم في النص نفسه خلال هذه المرحلة، في ظل بروز طريقة الإملاء الكامل أو استخدام علامات الإعراب على شكل نُقَط حمراء. ولو صحَّ خبرُ تصويب أحد القرَّاء لِلَحنٍ في مصحف عبد العزيز بن مروان، فربما كان هذا مؤشرًا على ظهور نوع من المقابلة والمعارضة في هذه المرحلة، نتيجةَ اهتمام ولاة الأمر بسلامة المصاحف القرآنية وخلوها من اللحن والتصحيف[١٢].

وثمة تغيُّر ثالث له طبيعة متميزة تمامًا، وقع على الأرجح إبَّان حكم الوليد بن عبد الملك (حكَم بين عامي ٨٦-٩٦هـ/ ٧٠٥-٧١٥م). وقد اقتصر هذا التغيير في الواقع على المصاحف الفاخرة التي كُتبت في ظل رعاية رسمية من الدولة. وربما تكون المصاحف ذات القطع الكامل معروفةً من قبل كما يبدو من قطع مخطوطة، كتلك المحفوظة في متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول برقم (ŞE 71)، أو في دار المخطوطات في صنعاء برقم (00-30.1)[١٣]. ومع ذلك، فإن خطَّها لم يُكيَّف بصورة تامَّة مع حجم الورقات، فنتَج عن ذلك نُسَخٌ دقيقة الحجم لا تناسب الأغراض الدعائية والدعوية لمَن طلب كتابتها، أو مصاحفُ ذاتُ خط دقيق جدًّا

---

(١٢) يُنظر: ابن دقماق، **الانتصار لواسطة عقد الأمصار (وصف مصر)**، تحقيق: كارل فُلَرس، ج١، القاهرة، ١٨٩٣م، ص٧٢-٧٤. ويُنظر أيضًا: المقريزي، **المواعظ والاعتبار بذِكر الخطط والآثار**، تحقيق: أيمن فؤاد سيد، ج٤، لندن، ٢٠٠١م، ص٣٠-٣١.

(١٣) يظل هناك احتمال قائم بالطبع في أن تكون هذه المصاحف قد كُتبت في وقت متأخر قليلًا، وتحاكي المصاحف الجديدة.

مكتوب في صفحات كبيرة. ومن المحتمل أن يكون بعض الخطاطين قد ابتكر أداةً جديدةً أتاحت لهم كتابة قدرٍ أقل من النص في الصفحة الواحدة وإخراج مصاحف أكثر إثارةً للإعجاب. وإذا كان مصحف دار المخطوطات في صنعاء اشتمل على قرابة مئة وخمسين ورقةً فقط، فإن مصحف القيروان (R 38) أو مصحف صنعاء (20–33.1) قد بلغ كلٌّ منهما نحو ثلاثمئة وسبعين ورقةً. وإلى جانب المحاولات السابقة في إخراج كتابٍ جميل الهيئة، كان هناك اهتمام آخر، على الأقل في أوساط النخبة الأموية؛ إذ يتضح من هذه النُّسَخ الكبيرة مدى العناية بجانب الأبعاد الثلاثة في شكل المصحف، وحسن توظيفه لأغراض دعوية. وعلى الرغم من الخصائص المشتركة لهذه النُّسخ التي توحي بأنها جاءت مُلبّيةً للمتطلبات نفسِها، فإنها لم تخرج من ورشةٍ نساخةٍ رسمية.

وبالطبع نجم عن هذه التغييرات زيادةٌ في النفقات. فقد احتاجت المصاحف الفاخرة إلى كميات هائلة من الرَّقّ، وكان لهذا ثمنه الباهظ، فضلًا عن أجور النسَّاخ ومزخرفي المصاحف أيضًا. وليس لدينا دليل مباشر على هذه المسألة، لكن نُقلت إلينا قصة عمر بن عبد العزيز الذي طلب من خالد بن أبي الهَيّاج أن يكتب له مصحفًا، فكتب له مصحفًا تنوَّق فيه بحروف مذهَّبة، فاستحسنه عمر لكنه استكثر ثمنه فردَّه عليه. ونرى في هذه القصة دلالةً على المبالغ الطائلة التي تُنفق على المصاحف. وتجدر الإشارة إلى أن استخدام الذهب كان بالفعل مثارَ استياء وموضعَ نقد في العقود الأخيرة من الحكم الأموي، كما يتجلَّى من زخرفة مصحف القيروان (R 38). ولا ريب أن أمرًا كهذا كان له تداعياتٌ أيديولوجية واسعة، ويعكس على ما يبدو الرغبة في النأي عن النماذج التي شاعت في العصور القديمة المتأخرة، ويعيد إلى الأذهان ما وجّه من انتقادات للوليد بن عبد الملك بشأن المسجد النبوي.

ولا نعلم الكثير عن اقتناء المصاحف بصورة شخصية في هذه الحقبة. فقد وردت أخبار قليلة تشتمل على معلومات ضئيلة، ومنها ما يتعلّق بثمن المصاحف(١٤)،

---

(١٤) تحدثت بعضُ الأخبار عن نفقاتٍ إما أنها دُفعت لقاء نسخة المصحف أو تعويضًا عن إتلاف المصاحف القديمة. ويمكن أن تشير هذه الأخبار إلى المصاحف المملوكة للأشخاص. ولا =

ويُفهم من هذه الأخبار أن الناس حرصوا منذ وقت مبكِّر على اقتناء المصاحف. ولا تمدّنا المخطوطات التي وصلت إلينا بالكثير في هذا الصدد. ولعل بعض المصاحف المبكّرة المكتوبة بقَطْع الثُّمن كانت مملوكةً لبعض الأشخاص، لكن كميَّة الرقّ التي استُخدمت لكتابة مصاحف أخرى بالقطع ذاته تشبه ما استُخدم في المصاحف من قَطْع الرُّبع، مما يَحول دون الخلوص إلى نتيجة عامَّة استنادًا إلى هذا الأمر.

وثمة معلومات أكثر -إلى حدٍّ ما- عن المصاحف العامَّة، ويمكن أن نلحظ في هذه الحال تحولًا في النظرة إلى المصحف من مجرَّد سجل عادي يحفظ النص القرآني إلى عنصر شعائري تعبُّدي. فقد شهدت هذه الحقبة ظهور التلاوة على الناس من مصاحف رسمية اتُّخِذت لهذا الغرض، وكان الحجَّاج -على ما يبدو- أولَ مَن سَنَّ هذه السُّنَّة[١٥]. وربما كان أثر الممارسة اليهودية والمسيحية حاضرًا في هذا الأمر. ومع ذلك، كان هناك غرضٌ آخر لهذه الشعيرة. فمن الواضح أنها سعت إلى نشر نصٍّ قرآنيٍّ يحظى بالرعاية الرسمية، فضلًا عن تذكير عموم الناس بأن الأمير أو أحد حاشيته هو مَن أتى بهذا المصحف. ويظهر هذا من موقف عبد العزيز بن مروان حين أرسل الحجَّاجُ بمصحفٍ إلى الفسطاط. فأمر عبدُ العزيز بكتابة مصحف له، لكنه ظلَّ مصحفًا خاصًّا لمدَّة من الزمن، وإن قُرِئ منه على الناس وحُمِل من دار عبد العزيز بن مروان إلى المسجد غَداة كل جمعة[١٦]. وقد آلَ هذا المصحف إلى أسماء -حفيدة عبد العزيز بن مروان- إلى أن ماتت، وبعد موتها أُجرِيَ على مَن يقرأ فيه على الناس في الجامع أَجْرٌ لقاءَ قراءته[١٧].

= يتبيَّن من خبر المصحف الذي كتبه خالد بن أبي الهَيّاج لعمر بن عبد العزيز إنْ كان نسخة «شخصية» أم غير ذلك. وفي نهاية الأمر لم أعثر إلا على حالات ثلاث لاقتناء المصاحف الشخصية فيما وقفتُ عليه من مصادر، وقد مضت معنا الإشارة إليها في حواشٍ سابقة ذكرَت مُصنَّفَي عبد الرزاق وابن أبي شيبة ومصحفًا كتبه مالك بن أبي عامر الأصبحي (جدّ الإمام مالك بن أنس).

(١٥) السمهودي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، ١٩٨٤م، ج٢، ص٦٦٨.

(١٦) ابن دقماق، مرجع سابق، ص٧٢-٧٤. ويُنظر أيضًا: المقريزي، مرجع سابق، ص٣٠-٣١.

(١٧) المرجع نفسه.

ومع حلول منتصف القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي، كانت رحلة المصحف قد قطعت شوطًا طويلًا يفصل ما بين المصحف الأول الذي اتسم بالتقشُّف في مظهره، وجسَّد «الكتابَ» الذي جاء في الآيات القرآنية وتوقَّعه المجتمع الإسلامي المبكِّر، وبين المصاحف الفاخرة التي خرجت برعايةٍ رسميةٍ من ولاة الأمر. ومع الخروج من عصر الكتب التي دُمغت بالطابع الشخصي لمَن تولَّى كتابتَها، دخَل الكتابُ في العصر الأموي مرحلةً جديدةً برزت فيها بصفة خاصة إمكانيةُ استنساخ أسلوب خطّي المرةَ تلو الأخرى. وقد تطورت الوسائلُ التي اقتضاها إخراج المصاحف المخطوطة، متزامنةً مع أنواع من الخط خاصة بكتابة المصحف. وليس معنى هذا أن جميع المصاحف التي كُتبت في هذه الفترة الزمنية جاءت متشابهة. فقد تقيدت بعض الأوساط بالتقليد المتعارف عليه، في حين استكشف بعضها الآخر دروبًا جديدة. وتكشف بعض المادة المخطوطة التي وصلت إلينا عن الوتيرة المثيرة للتحولات، ومع ذلك كانت هناك مخطوطاتٌ أخرى أكثر اتساقًا مع المصاحف المبكِّرة لا تزال تُكتَب في تلك الحقبة، وإن اشتملت على عدد من الأمور المبتكرة مثل استخدام الهوامش أو العناصر التي يُكمل بها الفراغ في السطور. ولعل هذا التزامنَ الواضح في الأشكال المختلفة (مثل الشكل المستطيل أو الرأسي للمصحف) أو في الخطوط[١٨] أو الأشكال الزخرفية بدايةً من سنة ٧٥هـ/ ٦٩٥م حتى نهاية العصر الأموي مؤشرٌ على اختلاف البيئات أو الأقطار. وللأسف لا تزوّدنا المخطوطات بأية إشاراتٍ في هذا الصدد. وقد واكبَت هذه التطوراتُ الهائلة التي شهِدها الخط من حيث الدقَّة -عبر توظيف علامات الإعراب أو هيمنة طريقة الإملاء الكامل على سبيل المثال- تطورًا آخر في طريقة إخراج المصحف المخطوط، لتقف بذلك شاهدةً على الجهود الدؤوبة الرائدة التي أحاطت بالمصاحف إبَّان زمن الأمويين.

(١٨) مثل (B Ia، C I، O Ib).

ملحق الأشكال

(الشكل ١): مخطوط المكتبة الوطنية الروسية في سانت بطرسبرغ مارسيل ١٨، الورقة السادسة (ظهر).

(الشكل ٢): مخطوط المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس، رقم (328a)، الورقة التاسعة والعشرون (وجه).

(الشكل ٣): مخطوط المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس، رقم (328a)، الورقة الحادية والستون (وجه).

(الشكل ٤): مخطوط المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس، رقم (328a)، الورقة العاشرة (وجه).

(الشكل ٥): مخطوط المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس، رقم (328a)، الورقة الخامسة والعشرون (ظهر).

(الشكل ٦): مخطوط توبنغن، بمكتبة الجامعة رقم (MaVI 165)،
الورقة الحادية عشرة (وجه).

(الشكل ٧): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول،
رقم (ŞE 118)، الورقة السادسة (ظهر).

(الشكل ٨): مخطوط المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس، رقم (328e)، الورقة الثالثة والتسعون (وجه).

(الشكل ٩): مخطوط المكتبة الوطنية الروسية في سانت بطرسبرغ، مارسيل ١٩، الورقة الرابعة (وجه).

(الشكل ١٠): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 3687)، الورقة الثامنة (ظهر).

(الشكل ١١): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 13316/1)، الورقة الرابعة (وجه).

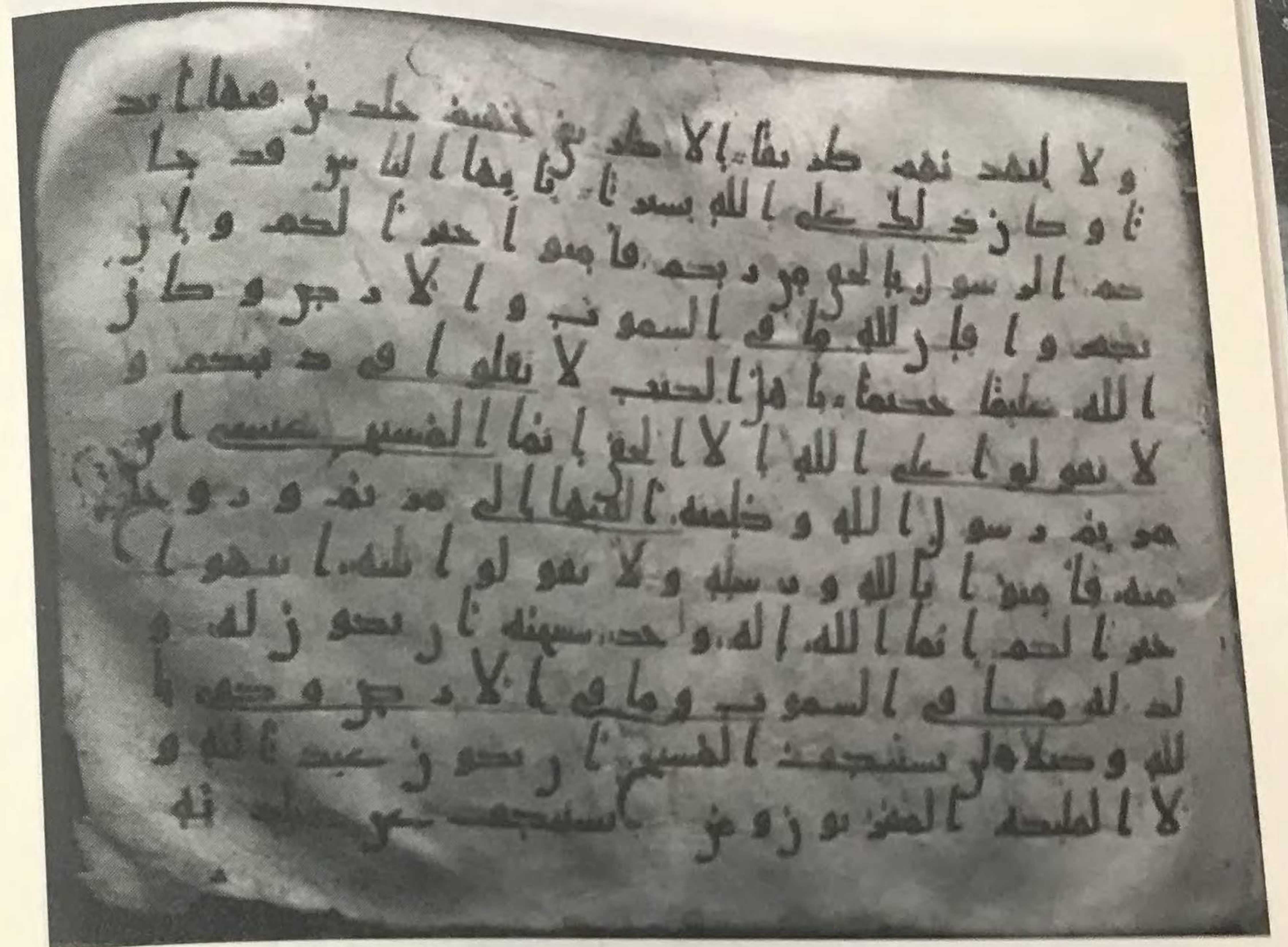
(الشكل ١٢): مخطوط دار المخطوطات بصنعاء، رقم (27.1-01)، الورقة الثالثة والعشرون (وجه). إعادة تركيب النص السفلي في طرس صنعاء من إعداد هدية غورتمان.

(الشكل ١٣): مخطوط المكتبة الوطنية الروسية في سانت بطرسبرغ، مارسيل ١٨/ ٢، الورقة الحادية والأربعون (ظهر).

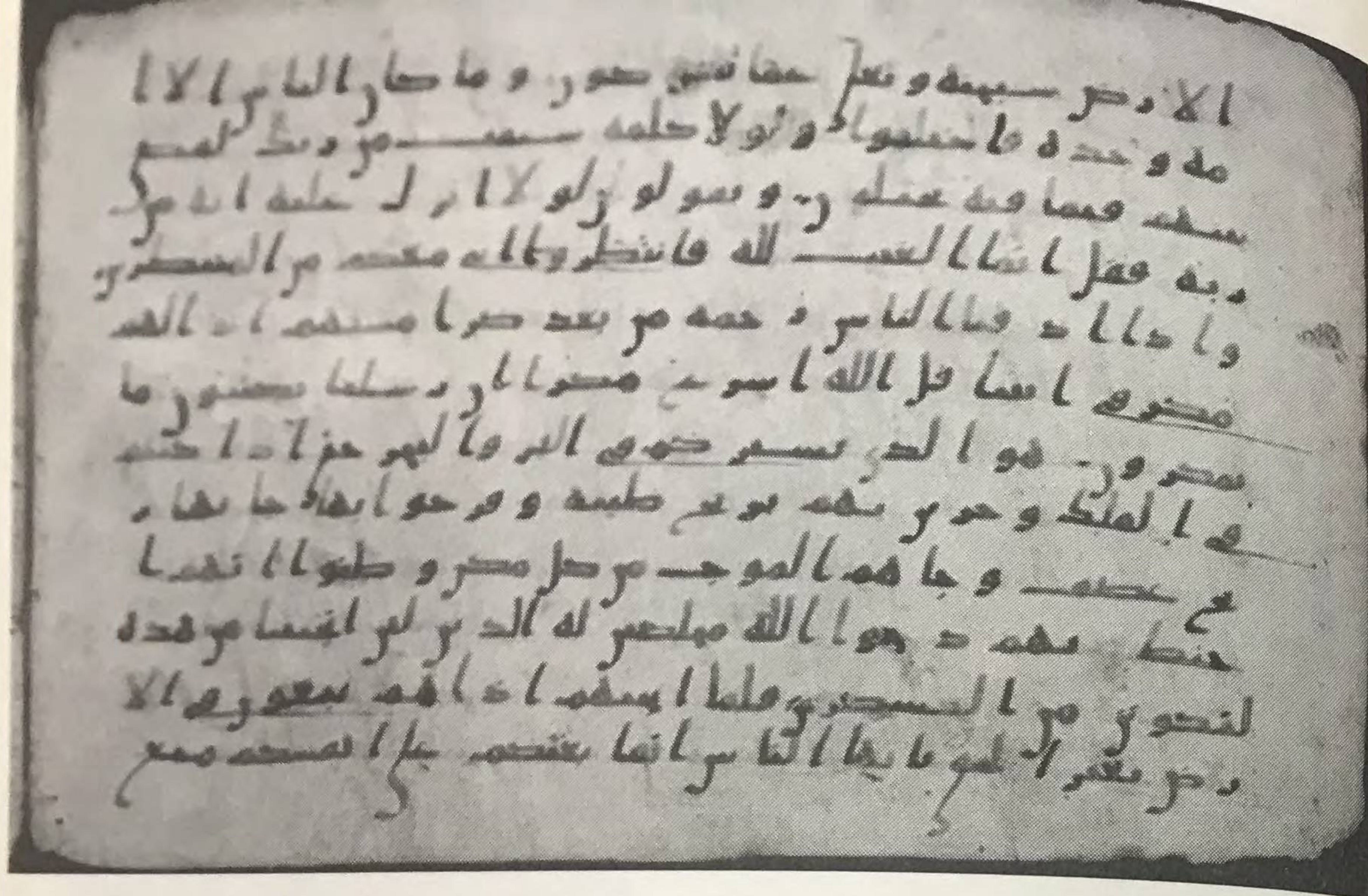
(الشكل ١٤): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 3702 b)، رقم الورقة غير موضح.

(الشكل ١٥): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 9052)، الورقة الأولى (وجه).

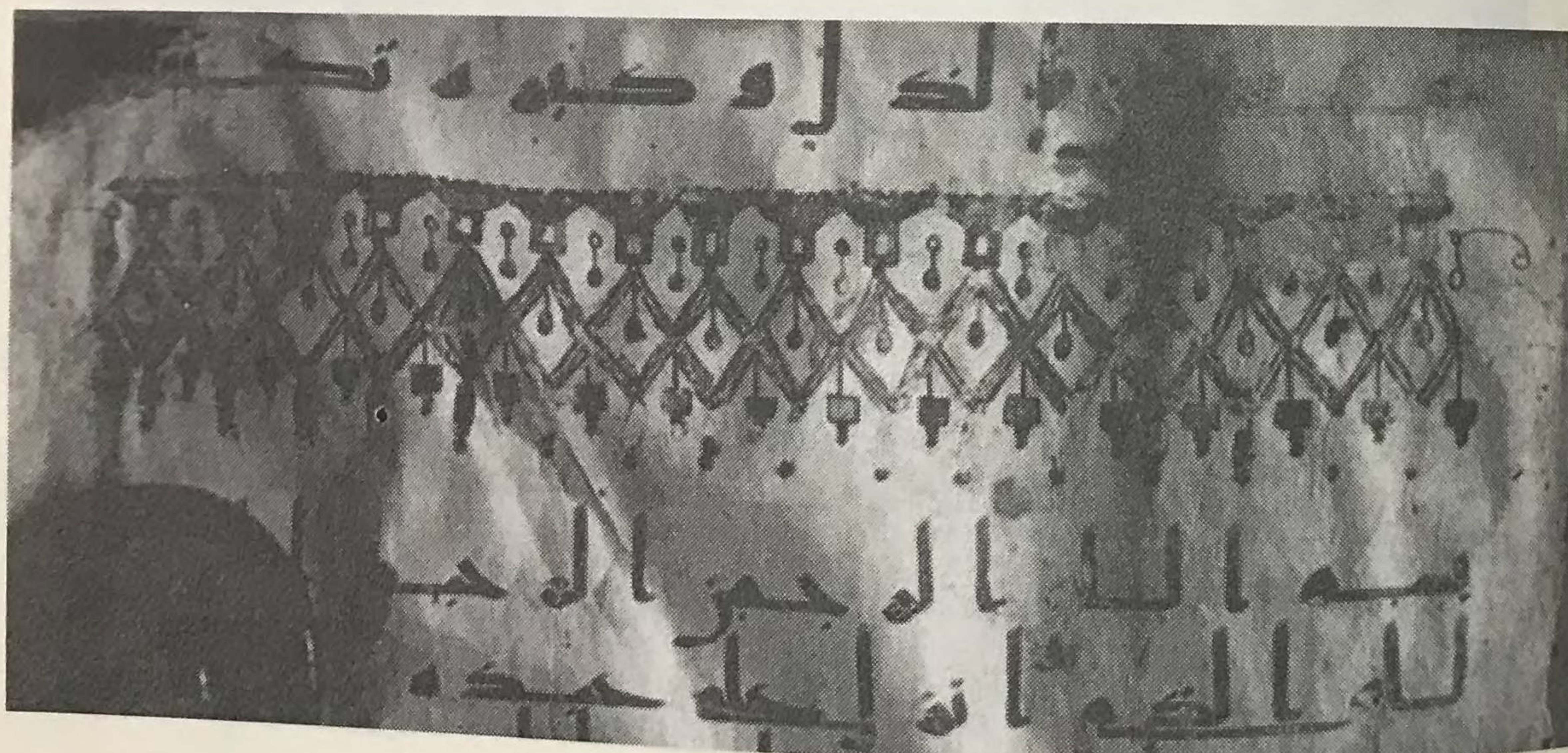
(الشكل ١٦): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 12827/1)، الورقة الأولى (وجه).



(الشكل ١٧): مخطوط متحف الفن الإسلامي في القيروان، رقم (R 119)، الورقة الثالثة والعشرون (وجه).



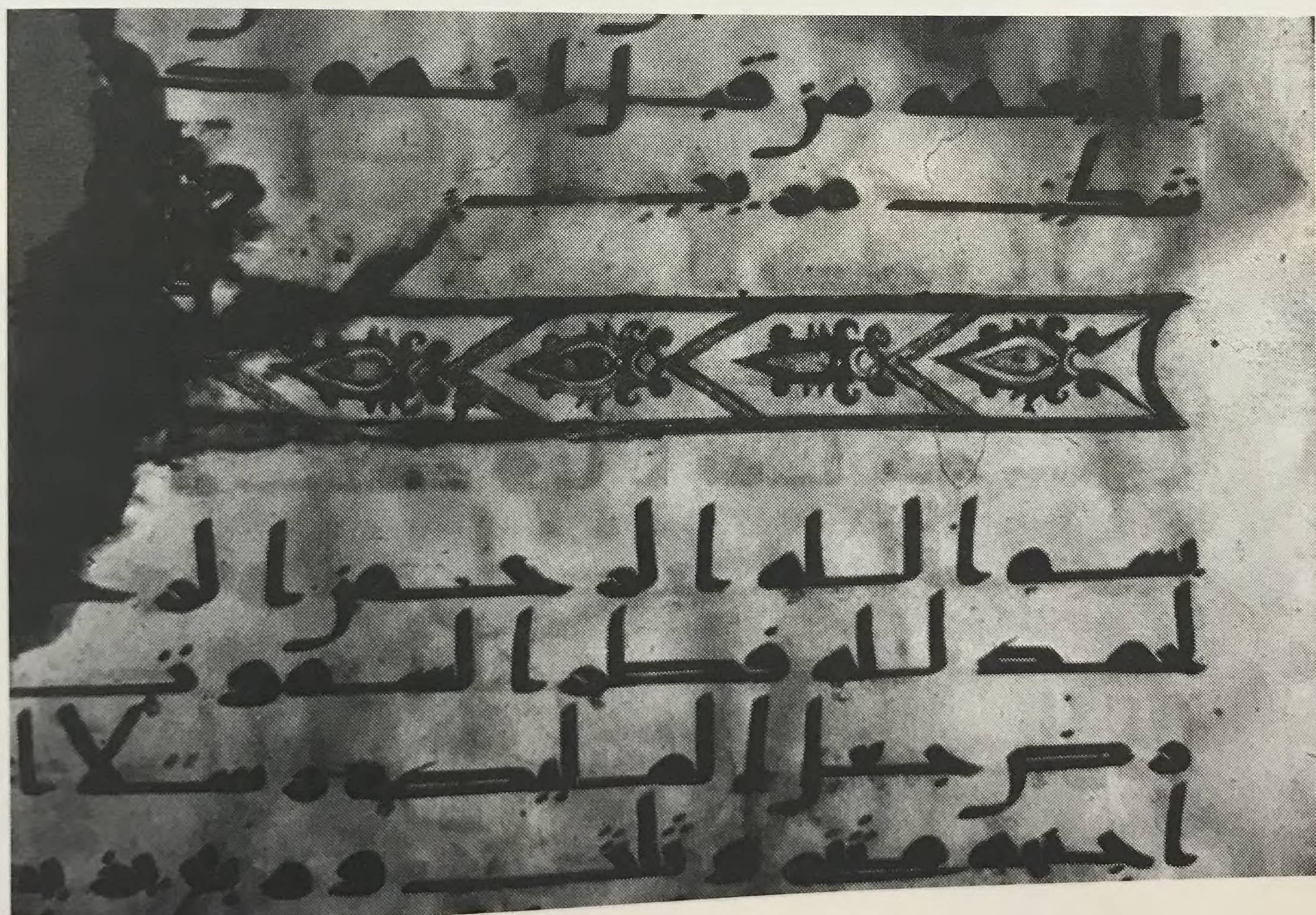
(الشكل ١٨): مخطوط المكتبة الوطنية الروسية في سانت بطرسبرغ، مارسيل ٩، الورقة التاسعة والعشرون (ظهر).



(الشكل ١٩): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 321)، الورقة الأولى (ظهر).

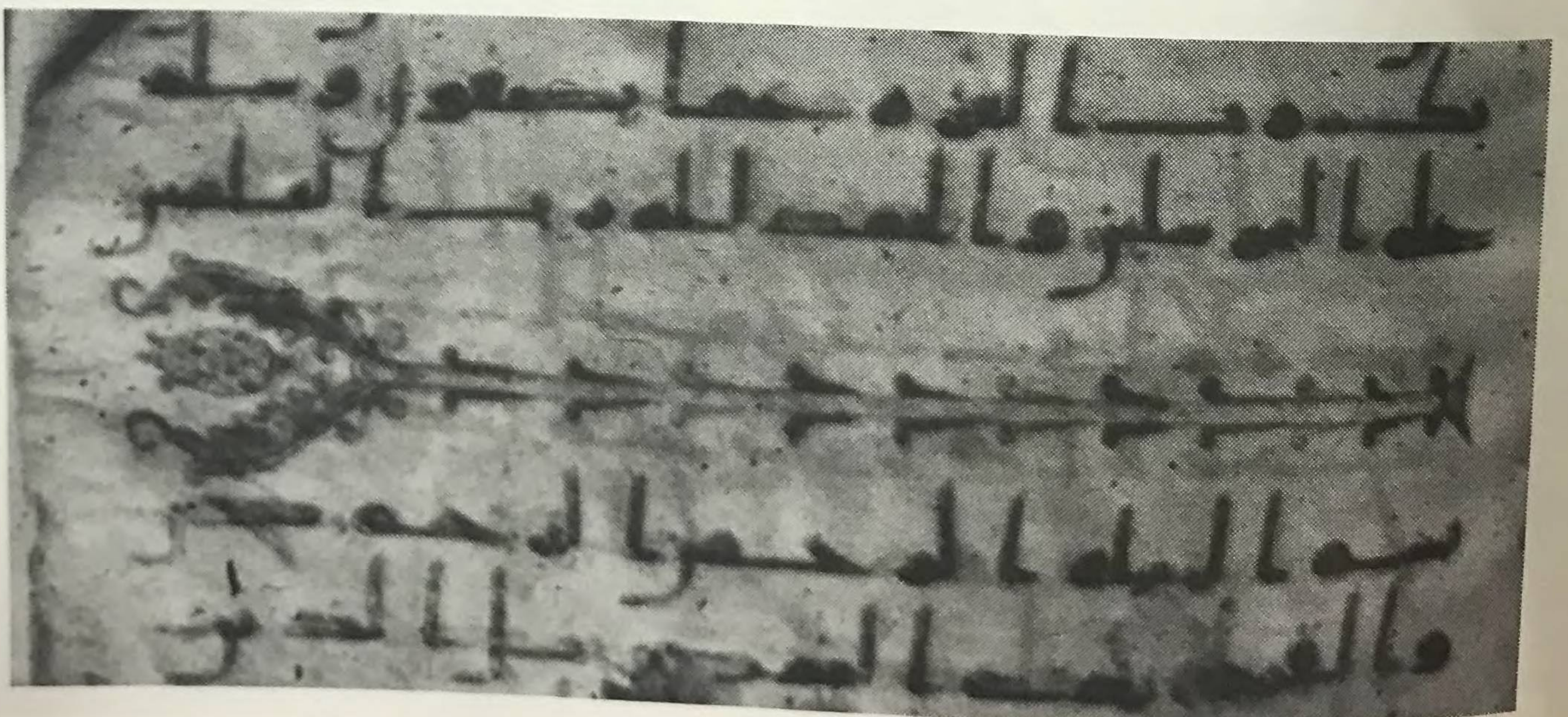


(الشكل ٢٠): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 321)، الورقة التاسعة (وجه).

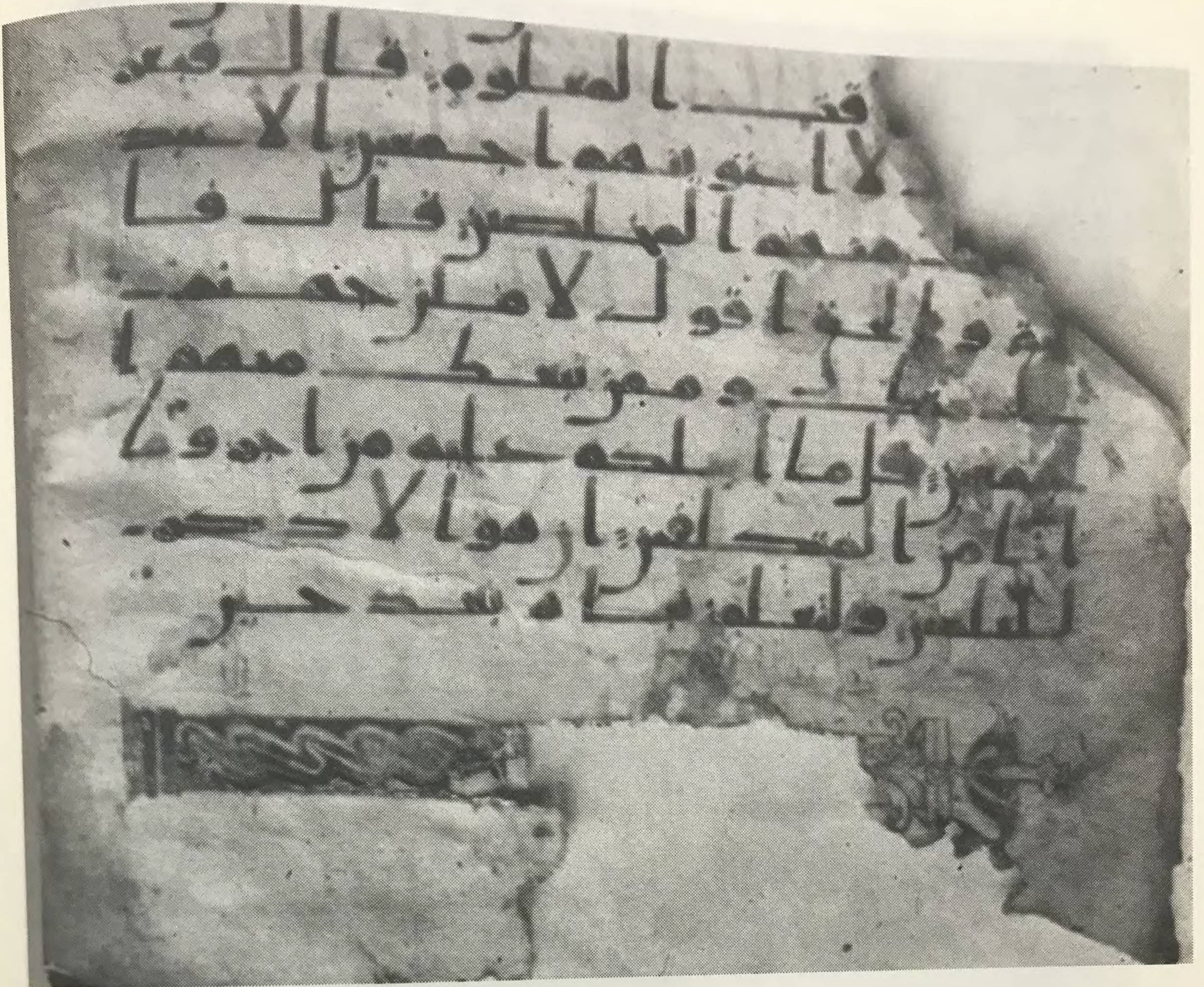


(الشكل ٢١): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 321)، الورقة الثالثة والأربعون (وجه).

(الشكل ٢٢): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 321)، الورقة السابعة والأربعون (وجه).

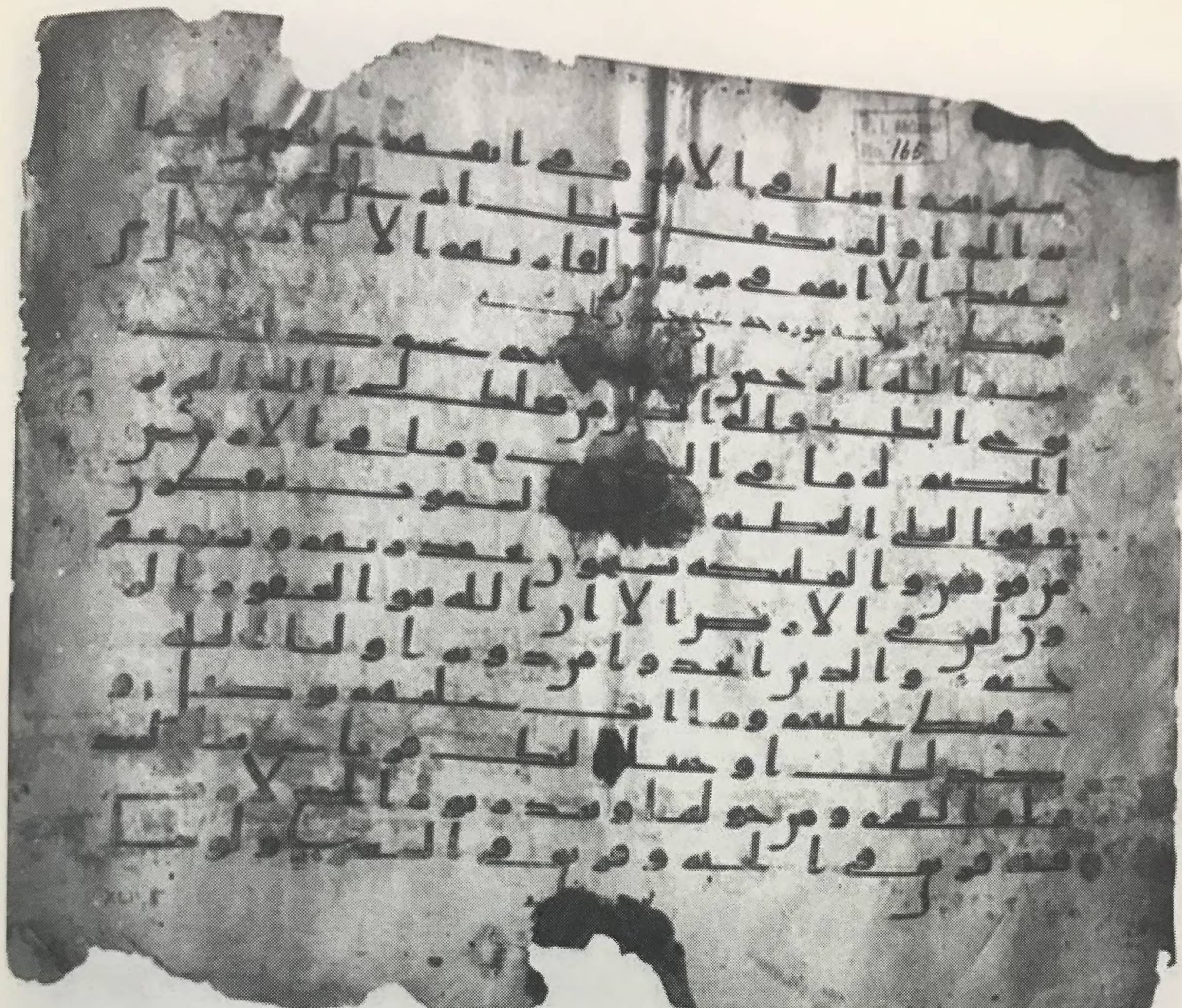


(الشكل ٢٣): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 321)، الورقة الرابعة والخمسون (وجه).



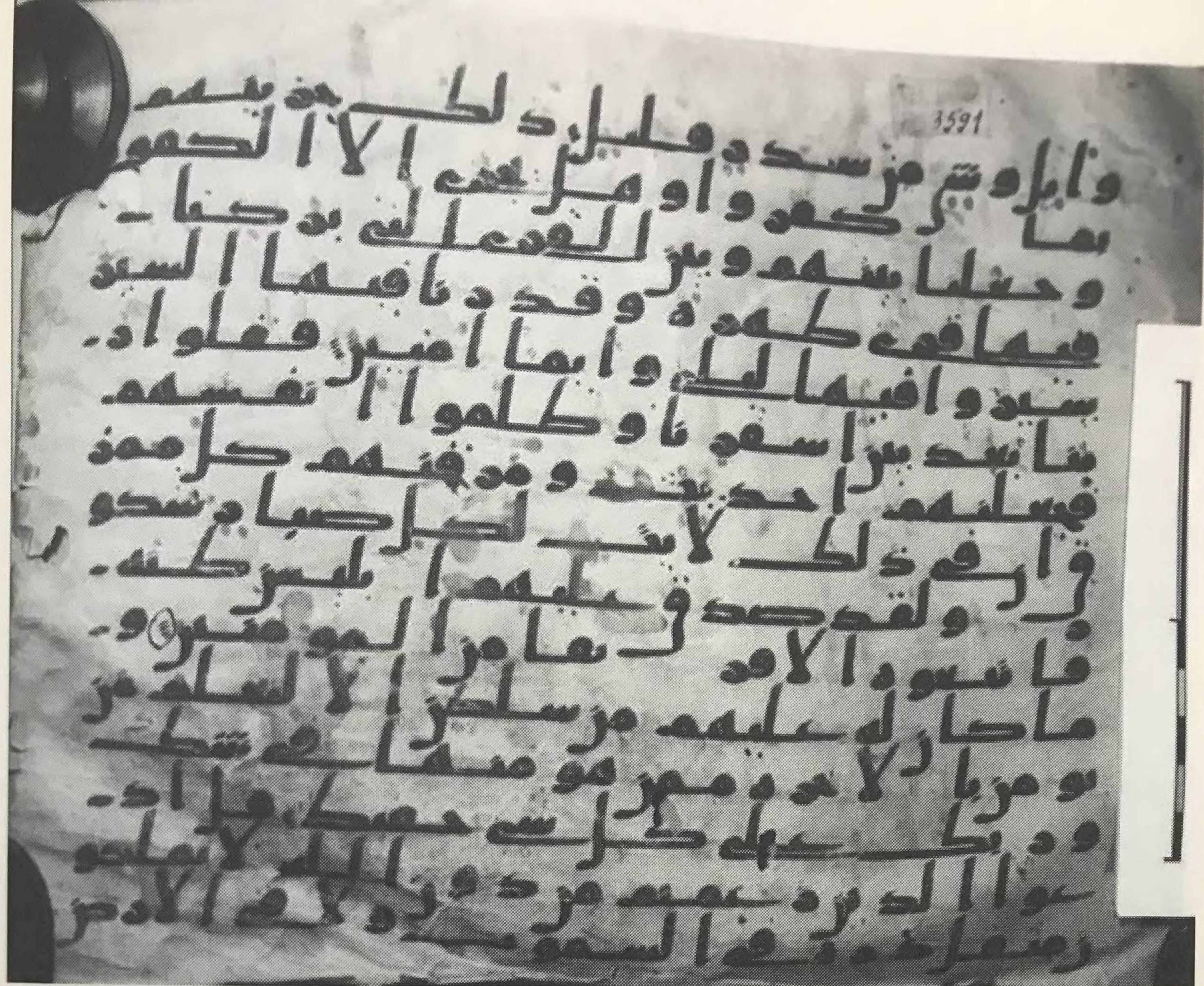
(الشكل ٢٤): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 321)، الورقة السابعة والخمسون (ظهر).

(الشكل ٢٥): مخطوط المكتبة الوطنية الروسية في سانت بطرسبرغ، مارسيل ١٣، الورقة الأولى (وجه).



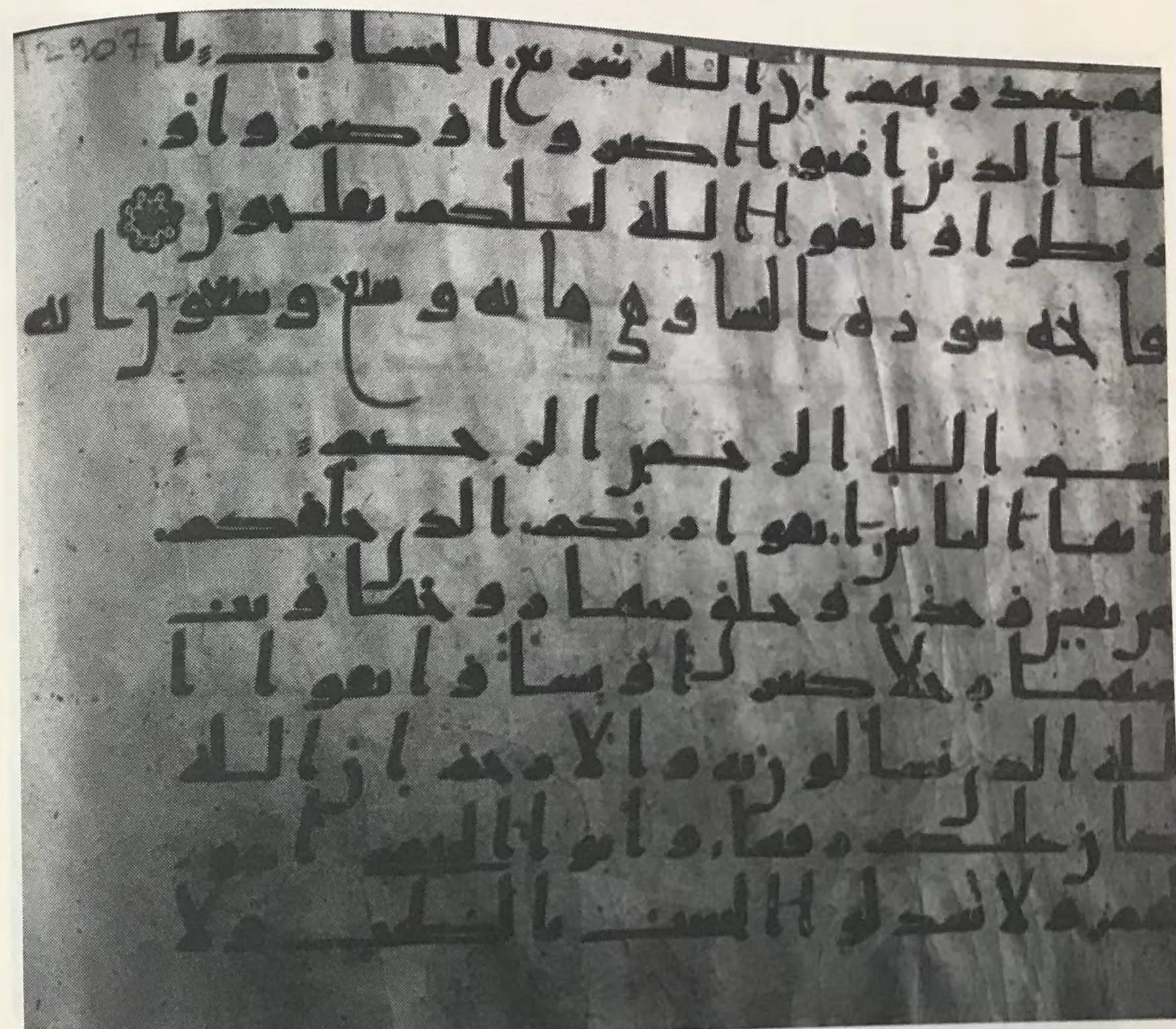
(الشكل ٢٦): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 165)، الورقة الأولى (وجه).

(الشكل ٢٧): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 4321)، الورقة الأولى (وجه).

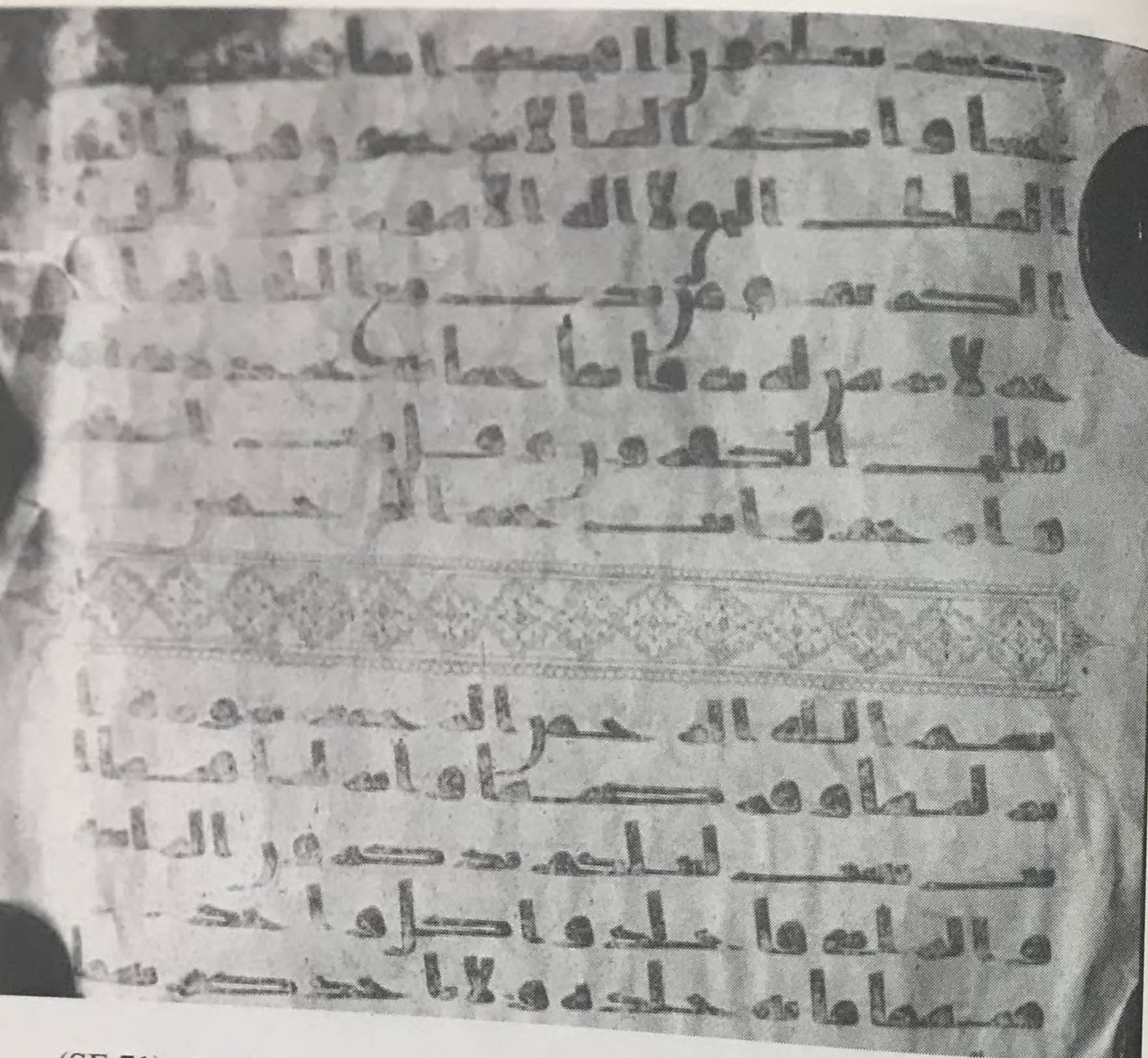


(الشكل ٢٨): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 3591)، الورقة الأولى (وجه).

(الشكل ٢٩): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 1186)، الورقة الأولى (وجه).



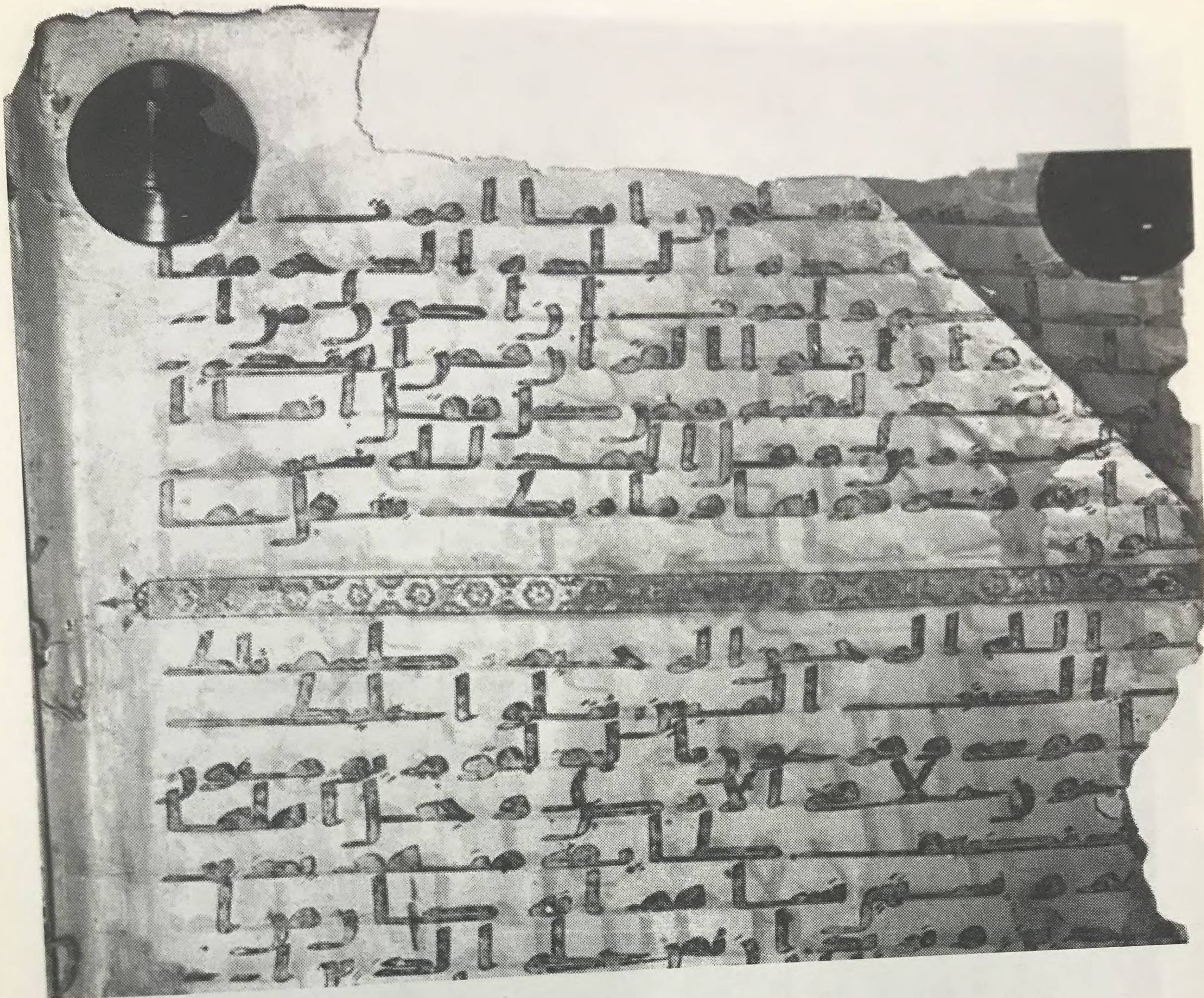
(الشكل ٣٠): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 63)، رقم الورقة غير موضح.



(الشكل ٣١): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 71)، رقم الورقة غير موضح.

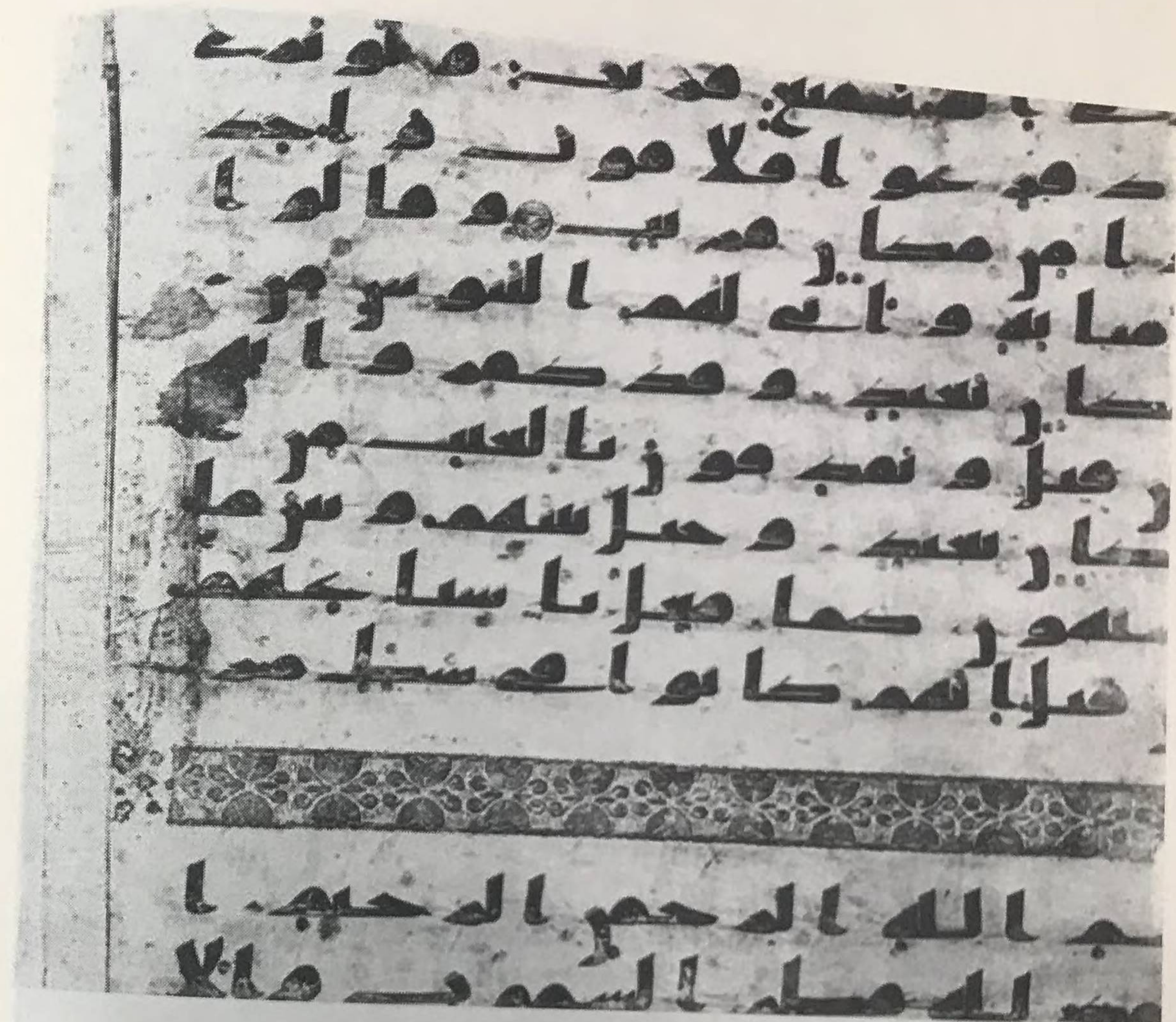
(الشكل ٣٢): مخطوط المكتبة الوطنية الروسية في سانت بطرسبرغ، مارسيل ١٢، الورقة الثالثة (وجه).

(الشكل ٣٣): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 12903)، الورقة الأولى (وجه).

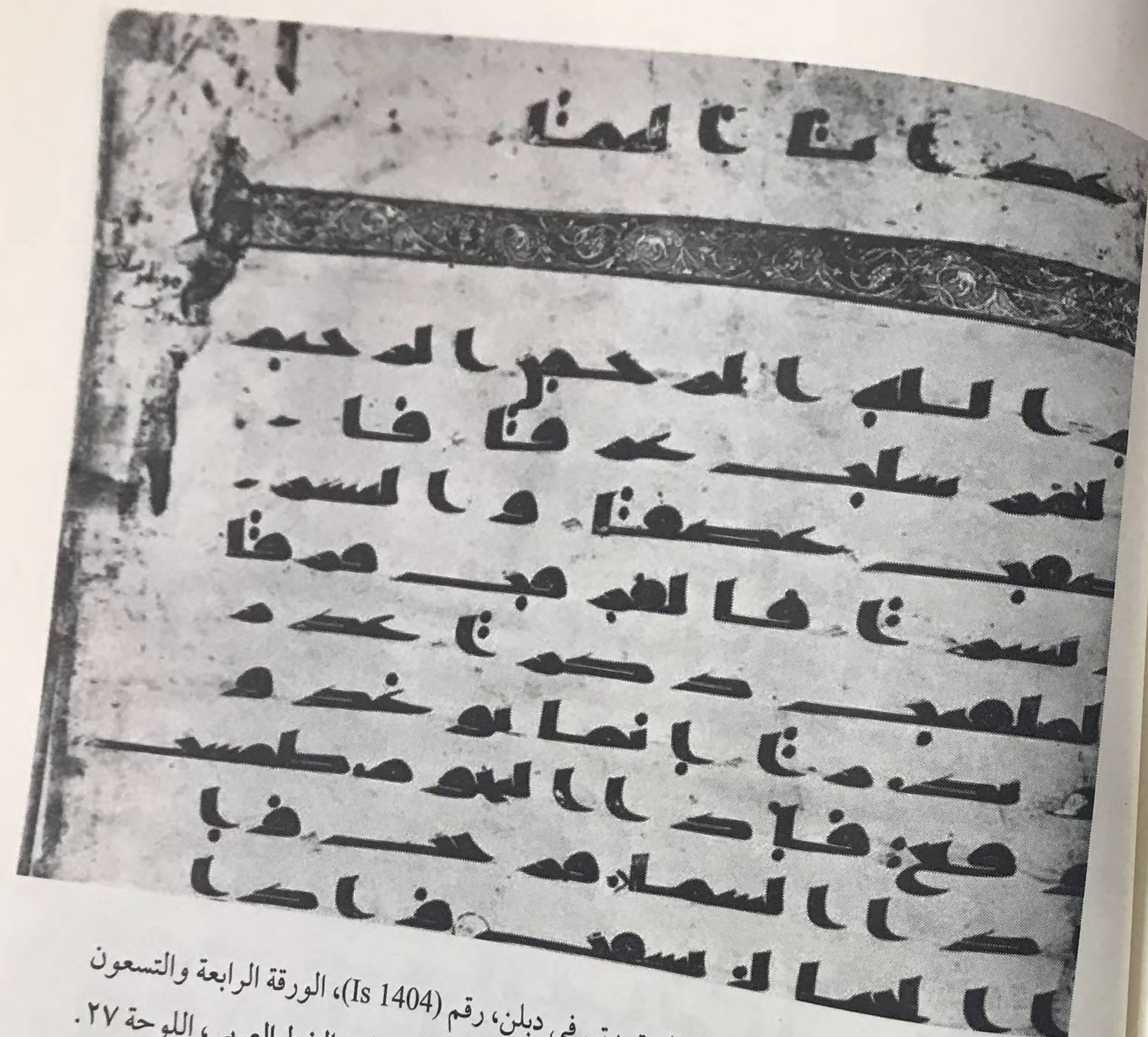


(الشكل ٣٤): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 4405a)، الورقة الثانية (ظهر).

(الشكل ٣٥): مخطوط مكتبة تشستر بيتي في دبلن، رقم (Is 1404)، الورقة السابعة والخمسون (ظهر).



(الشكل ٣٦): مخطوط مكتبة تشستر بيتي في دبلن، رقم (Is 1404)، الورقة السبعون (وجه/ المجموعة الأولى)، نقلًا عن برنهارد مورتس في كتابه **تطور الخط العربي**، اللوحة ٢٤.



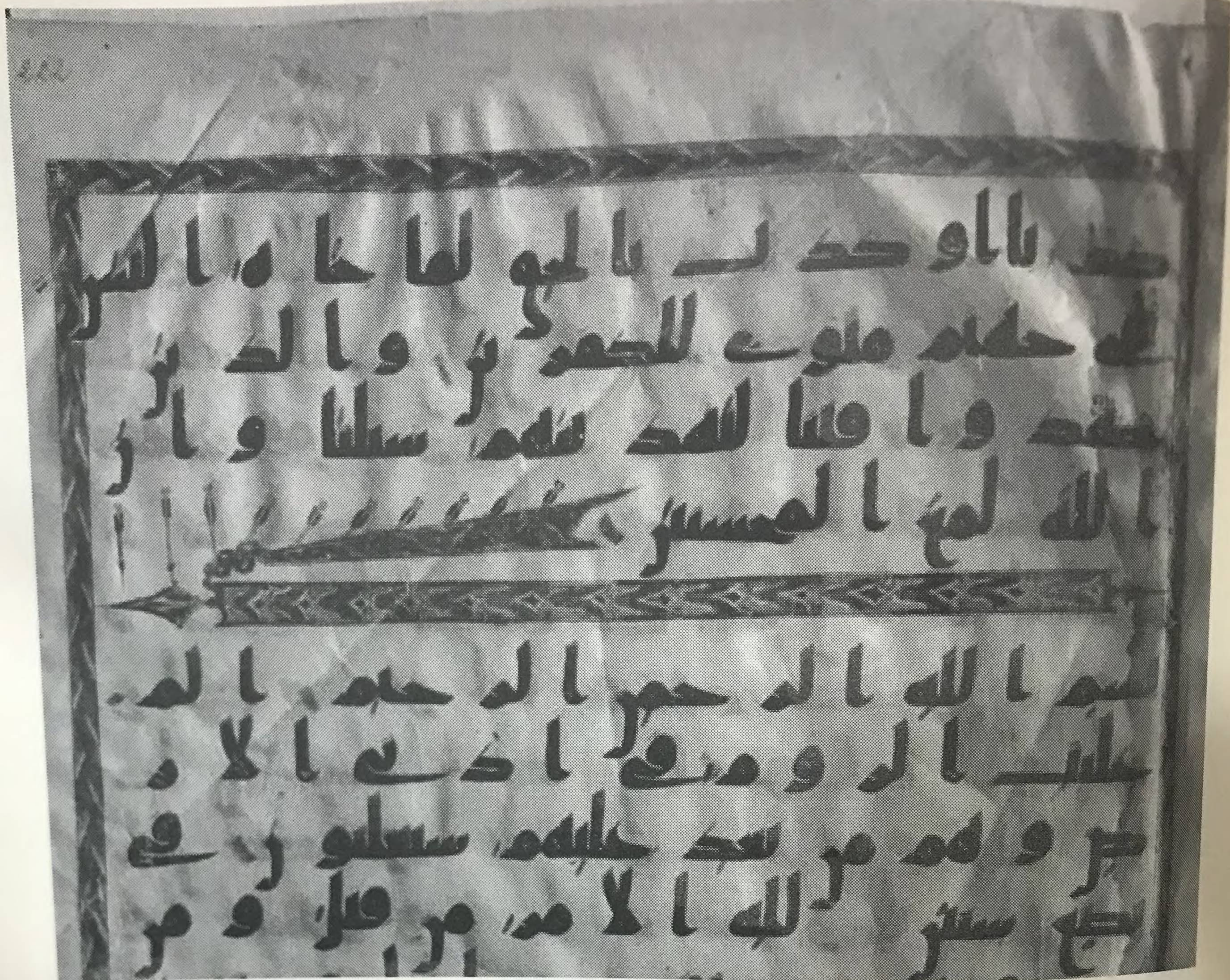
(الشكل ٣٧): مخطوط مكتبة تشستر بيتي في دبلن، رقم (Is 1404)، الورقة الرابعة والتسعون بعد المئة (ظهر/ المجموعة الثانية)، نقلًا عن مورتس في كتابه **تطور الخط العربي**، اللوحة ٢٧.

(الشكل ٣٨): مخطوط دار الكتب بالقاهرة، بوسم مصاحف ٣٨٧، نقلًا عن مورتس في كتابه تطور الخط العربي، اللوحة ١٧.

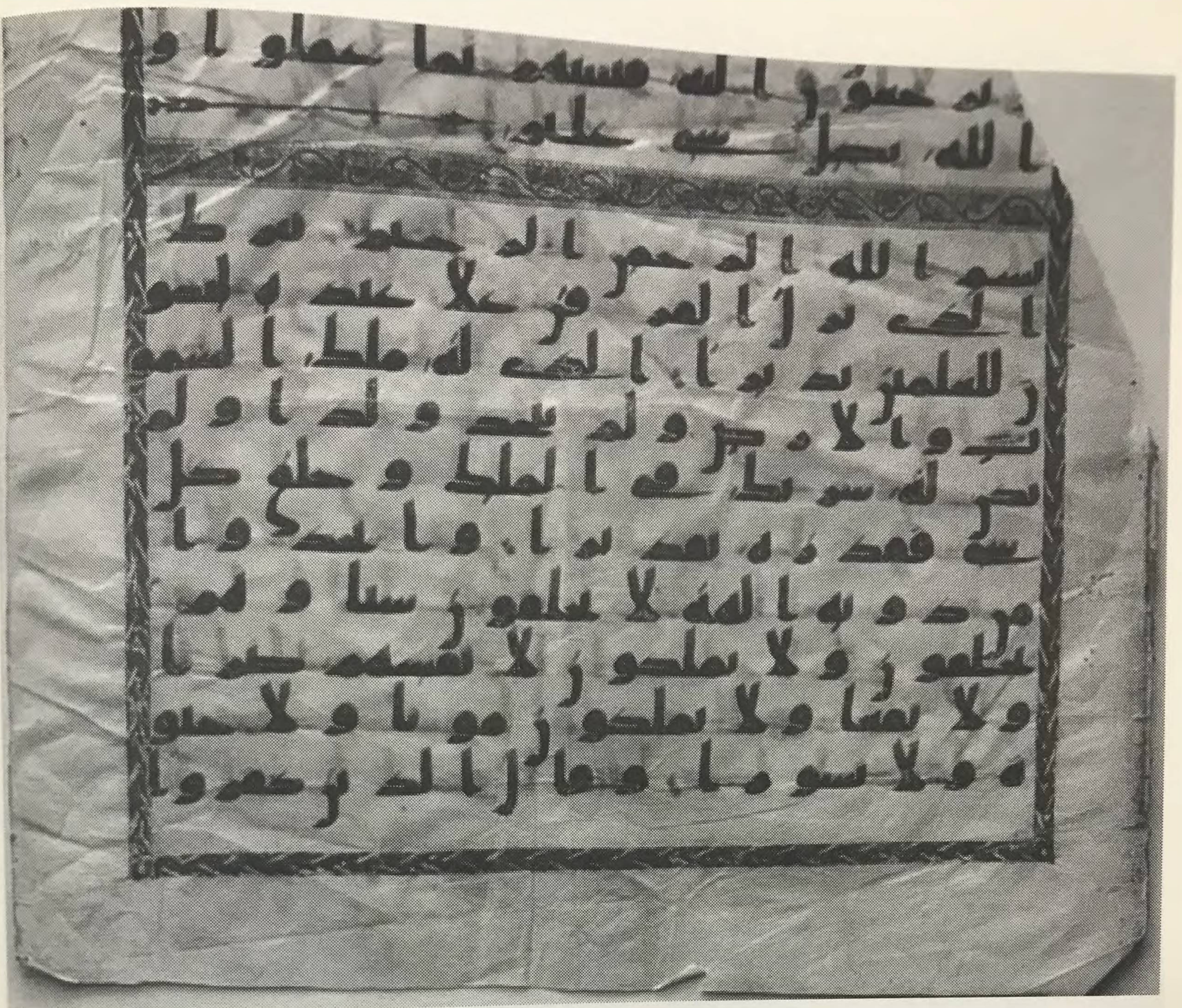


(الشكل ٣٩): مخطوط بدار المخطوطات في صنعاء، برقم (29.2-01)، رقم الورقة غير موضح.

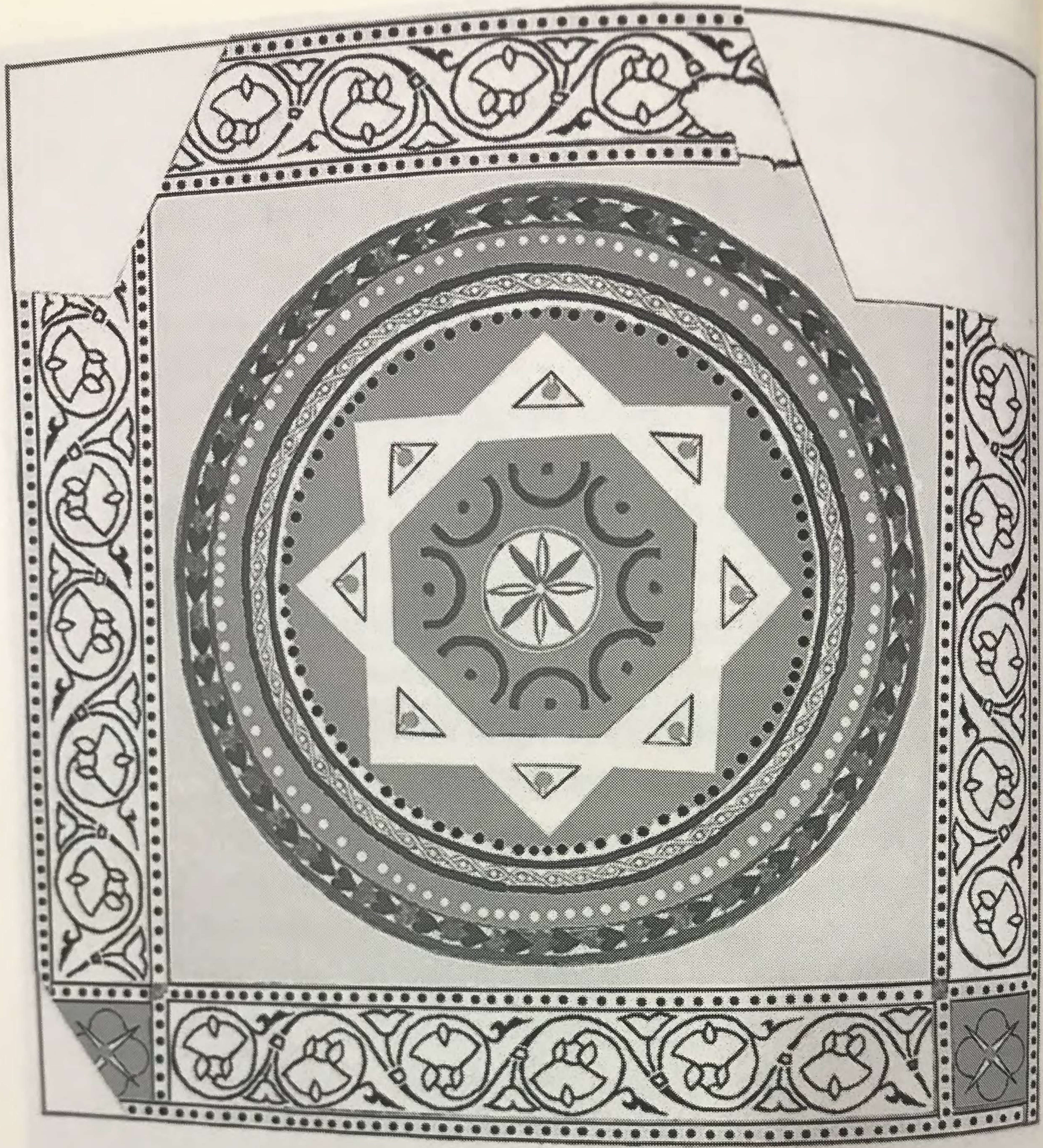
(الشكل ٤٠): كوبنهاغن، مجموعة ديفيد، الورقة ٢٦/ ٢٠٠٣. الصورة لبيرنيل كليمب.



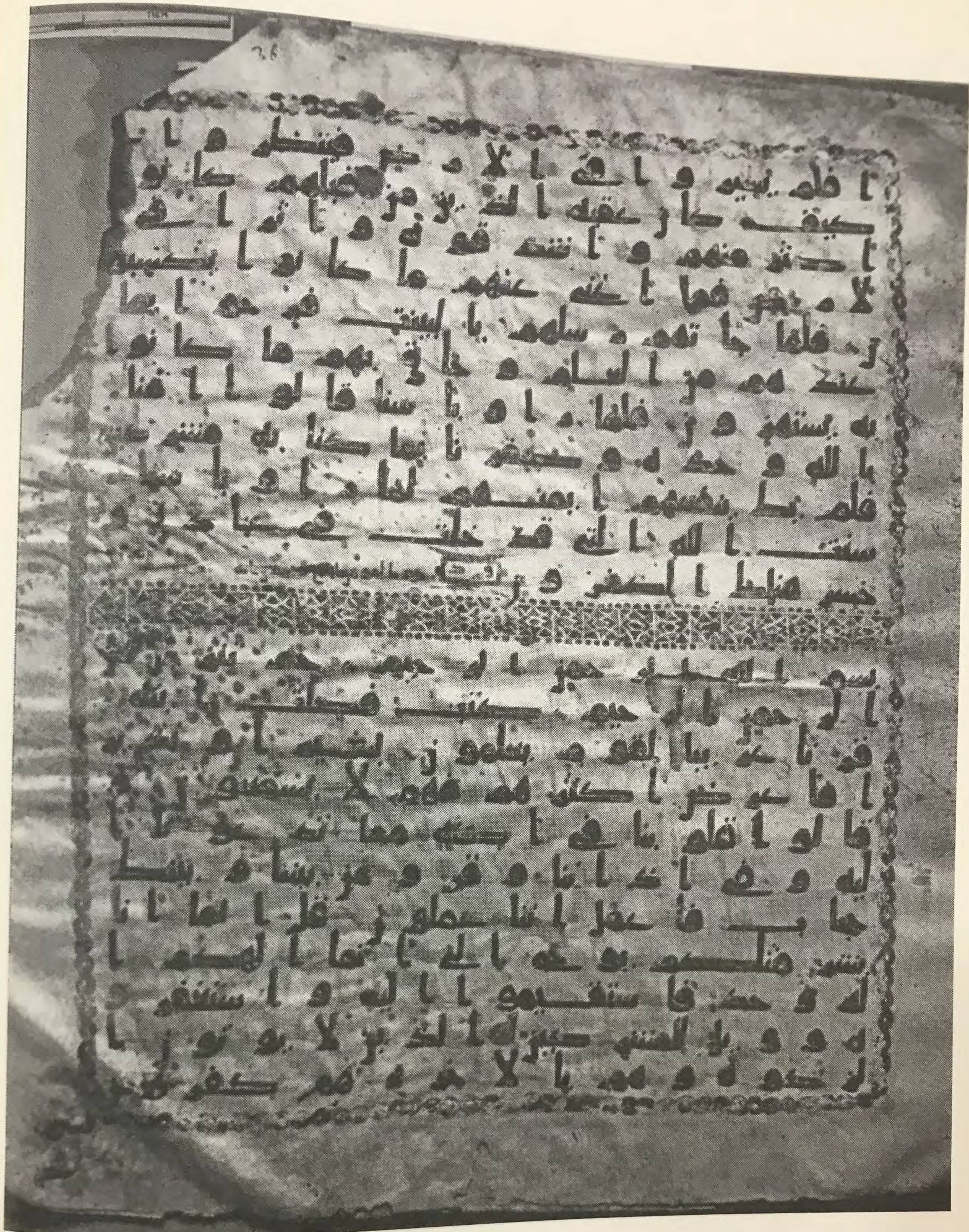
(الشكل ٤١): مخطوط متحف الفن الإسلامي في القيروان، رقم (R 38)، الورقة الثانية والعشرون بعد المئتين.



(الشكل ٤٢): مخطوط متحف الفن الإسلامي في القيروان، رقم (R 38)، رقم الورقة غير موضح.



(الشكل ٤٣): مخطوط متحف الفن الإسلامي في القيروان، رقم (R 38)، الورقة الثانية والثلاثون بعد المئة (ظهر)، والرسم للمؤلف.



(الشكل ٤٤): مخطوط متحف الآثار الإسلامية والتركية في إسطنبول، رقم (ŞE 50)، الورقة الخامسة والثلاثون.